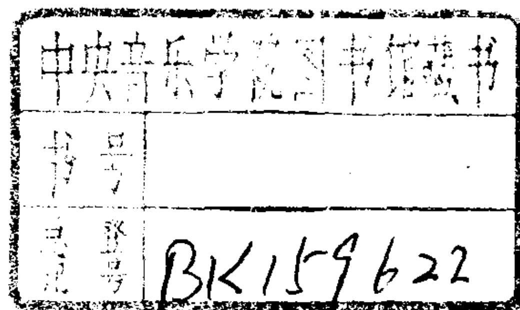



# 目　　录

# 第一讲

# 和声导言

## 第一题 音乐作品中和声的作用

和声是音乐要素之一，它结合着旋律、调式、节奏，织体、配器，音色、复调等而具有明确的表现作用。和声与其它要素同样地与音乐的形象、情绪、题材，体裁等密切地联系着，服从内容的需要而有其特定的功能和具体作用。

和声与旋律、调式最密切地联系着，而且它产生于调式、旋律的多声形态。因此和声中和弦的结构，声部的进行，功能运动等等莫不是从属于或受制约于调式特征的。

旋律的完整形式成于一定的曲式结构，表现于一定的曲式原则。因此和声运用，特别是和声的句式与调性布局，功能设计，都要结合曲式结构原则，而受着音乐发展需要的制约。

和声的表现的外形则不可脱离一定的织体形态和演奏、演唱的类型。织体以及演奏、演唱形式则对于音乐形象、音乐的体裁性有着重要的意义。

因此和声与其它音乐要素既密切相关，又是有机地结合着，共同表现音乐内容、形象的。在学习、分析、运用和声的时候，必然要联系其它要素来考虑。

然而和声并不是消极地服从旋律、调式、曲式等等而机械地使用着。它在各种不同的具体内容、形式、风格的要求下，可以有多种多样的变化，并从而反过来丰富旋律的表现力，巩固或转变旋律的特征，增强曲式结构中的对比和再现，发展与结束等内在的运动起伏和组织关系。无疑，和声在作曲中是极重要的表现因素，起着重大的表现作用。

为了理解和声的具体作用及和声与内容，体裁以及其它音乐要素的关系，为了感受和声所能表达于情绪的紧张或松弛，色彩的明或暗以及风格、意境等各方面的表现、刻划，这里只举例建议读者选一些作品实例、先从听觉去感受、体会和声的表现。（下面的例，有一些在本书中将有具体分析。）

1. 在舒伯特《小夜曲》中或库尔蒂斯的《重返苏连托》中，由于大小调式交替，可以听到、感到情绪、意境刻划的微妙变化。

在《天鹅湖》舞剧中，天鹅主题在小调式音调中的优美而忧伤的旋律、在终曲中变换为大调的辉煌胜利的宏大的形象，是和声因素的表现所在。

2. 在奏鸣曲式的作品，如许多交响乐、协奏曲、奏鸣曲的第一乐章里，其呈示部里和展开部里的主题的和声的对比处理及和声展开性处理会使人感到形象的差异及其发展运动。而在展开部中以及若干单主题三部曲式的中部里可以听到、感到动力性的以至戏剧性的和声处理所产生的情绪紧张。可任选某些

展开性中段、(如贝多芬《黎明》奏鸣曲、柴科夫斯基《第六交响乐》等第一乐章)听赏、品味。

3. 在一首作品之中，前后不同部分常有和声结合织体的变化设计。有些变奏性体裁的作品中，更含在相同的旋律重复时，配以不同的和声织体的伴奏，或在相同的低声部，配以不同的和声，织体而写成变奏。在不少的大调性“变奏曲”之中，又常有一个“小调性”的变奏段。

这些类型的手法是以和声为音乐形象的主要表现因素的。

4. 在有题目的，或标题性音乐作品中，常用和声为主要因素，或用织体结合和声来表现“题目”所指示的形象。我们可选听《威廉·退尔》序曲，或《埃哥蒙特》序曲，便可体会到具体的或概括性的感受。

要《威廉·退尔》序曲，各段音乐中鲜明的形象是写得很成功的，其中四种不同的意境“晨景”，“暴风雨”，“睛牧”，“胜利进行曲”的织体，节奏，旋律的表现很容易感受，但其内在的和声的功能、色彩设计却起着深层的重要作用。

5. 基本或主要的和声因素为音乐形象的表现手段的完整的作品，或重要片断也是屡见不鲜的，如在门德尔松的《仲夏夜之梦》序曲的开始片断，(谱见第五讲)或德沃夏克的《新大陆》交响乐第二乐章的短引(谱见第八讲)，可以听到仅仅用和声手段表现出的动人意境，却达到了令人惊叹的程度。

而在巴赫的C大调前奏曲(自《平均律的前奏曲与赋格》的第一首)中，是完全用和声形成的音乐发展，并构成了完整的曲式结构，这类的例子可在不少练习曲，或幻想曲，狂想曲之类作品中听到。

下面试着概括地将和声的作用归纳如下：

1. 由于从属于和声规律，多声部写作才组成了主调音乐的各种有表现力的织体。反过来说，织体是音乐的载体，没有各种织体就无从表现单声部多声部音乐，而没有和声，多声部织体就丧失了动静、色彩的表现，可以说是丧失了音乐的生命力。

2. 在主调音乐内，是和声因素揭示，阐明并深化了调式及旋律中所暗含着的，不明显的内在的运动及色彩方面的特征。

3. 和声语言的逻辑内含的结构功能，与旋律、织体共同形成音乐作品的曲体结构功能并形成具体的作品曲式。

4. 和声的多种写法，多层次地、多侧面地增强了作品的艺术表现力，例如：

（1）动力性、激情性的情绪表达，多出现在交响性、戏剧性作品。

（2）诗情、画意的抒情意境，常表现于夜曲、抒情歌、摇篮曲等。

（3）特定的形象，景物描绘于标题性作品。

（4）单纯用和声因素，可以贯串全曲，形成具有完整构思的独立作品，或成为特定的片段、以表达特定的意境。

（5）在主调音乐中，和声的特定手法常能表达出民族风格、地方色彩、作家个性来。

（6）和声是复调音乐中句式的结构的基础，又是声部之间结合的组成因素；并对其整体结构布局起着发展的逻辑原则的作用。

（7）和声语言做为作曲家表现音乐的艺术手段，相应地必然是指挥者、演奏演唱及欣赏者深入理解和再度“创作”的必

要媒介。

# 第二题 和声本身的表现因素

和声学是研究和声的现象、特性以及表现性能的艺术科学。

和声特性表现于它本身的各因素，包括：和弦结构、和弦的功能性及谐和性、变音和弦、和弦序列、和声句式、和声节奏、声部进行、和弦外音、和声与织体、和声与曲式、和声设计、调性布局、陈述型写法等等。

这里对各个表现因素，做初步的介绍，以便读者预先有个较全面的概念。这里只是“导入”式的表述，详细的讲解，还将在后面的章节中具体进行。

## 一、和弦结构

在音乐作品中，选用怎样的和弦结构，是一重要问题。几百年来音乐中的和弦大量使用的是三度叠置结构的和弦。由于逐渐运用了更多的不同的调式、音阶，就产生了不同的结构原则。也由于运用不同的结构原则，产生了非三度叠置的和弦。

三度结构的和弦也是极其多样的，包括有三和弦、七和弦、九和弦、加音和弦、复合和弦、变音和弦等诸多不同的和弦以及转位。这些不同结构的和弦在作品中的应用各自有其独特的表现色彩。

## 二、和弦的功能性及色彩性

和弦结构中各音之间具有一定的音程关系，表现出一定的谐合度。各个孤立的和弦之间只有谐合度的同、异。在音乐中，这表现于色彩的明暗。如大三和弦的明亮，小三和弦的暗淡，减和弦的激动，增和弦的刺激。这些都常结合着一定的其它音乐因素而更为鲜明地表现出来。这些是属于音响色彩、情绪色彩的有关问题。

自然大调中组成的三和弦，具有较多的大三和弦。而和声小调中组成的三和弦，则具有较多的小三和弦，还含有增三和弦及减三和弦。所以，这两种不同调式所含有的和弦结构，总起来比较，就形成色彩上的强烈差别。

当和弦一旦组织在调式及句式之中，还会表现出功能性质。这属于音乐运动本质方面的特性。

在大小调式和声中，主功能（T）（或Ⅰ）是唯一具有静的功能的和弦。而以Ⅴ、$Ⅴ_7$为代表属功能（D）及以Ⅳ、$Ⅱ_6$、$Ⅱ^6_5$为代表的下属功能(S)、各以其不同的倾向及力度支持着主音。各功能（或各级和弦）形式各种“组织性”的运动。在运动中，其力度与倾向的不同及其不同组织性特点，可能表现出音乐的宁静、柔和、欢快、激动或紧张的绚丽多采的艺术形态和感人力量。(这一问题详见第三讲)

## 三、变音和弦

和声中还包括着变音和弦，更加丰富了和声的表现力。

变音和弦大体可分为装饰性的、经过性的、动力性的或色

彩性的几种。

动力性的变音和弦以副属功能及副下属功能为代表，这些和弦的“正格进行”具有离调的因素。但有些场合，并末形成调的改变，则不必分析为离调。

色彩性的变音和弦，本书称之为渗透性和弦。是大、小调（综合）体系的各同名大小调互相渗透而形成。可理解为是从同名（同主音）的不同调式的音借来而形成的变音和弦。这样的和弦常不具有功能变化或转调的性质。其前后的连接，与其原来（无变音）的和弦的自然音和弦的前后连接是同样的，功能并无改变。

还有一些不属于上述两类的变和弦。应由它的解快，来理解它是那一类功能以及是否是“装饰”性的和弦。例如Ⅰ级和弦上的变音和弦（1. 3. $\sharp$5）$\mathrm{I}^{\sharp 5}$。常进入下属。（如Ⅳ或Ⅵ）这时它已不是静功能，不是一级和弦的功能性了，已转变为副属功能类了。又例如 $\mathrm{II}^{\substack{\flat 5\\ \sharp 3}}_{\substack{4\\ 3}}$ 这个增六和弦（$A_6$），仍属于下属功能，依原来的下属的解决或进行，总是进入 $\mathrm{I}^{6}_{4}$ 或 $V_7$。它不属于副属功能。它仍然是下属功能的倾进方向，不过只是由于变音，加大了“倾进力度。”（详参第七讲内容）

## 四、和声句式、和弦序列

和声是一种音乐语言，因为它具有动静、明暗、疏密的功能，色彩，节奏等方面的表现性能，所以能协助或结合着旋律，以及单独地表达“起、承、转、合“式的发展逻辑。

因此，和声句式及和弦序列是表达音乐语言逻辑的重要因

素。是和声学中的主要的内容。

和声句式是一般乐句、乐段之内、和弦的组织规律的的体现。

和弦序列是指和声语言中包括的不同功能不同色彩和弦连用时，所组成的有规律，有表现力的特定顺序。

音乐乐汇中包括着简单的和弦序列，是含有最简单的动静关系的几种功能的序列。

如：Ⅰ－Ⅳ，或Ⅳ－Ⅰ，Ⅰ－Ⅴ或Ⅴ－Ⅰ。这是包括动和静两个功能的序列。

又如：Ⅰ－Ⅳ－Ⅴ，Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ，或Ⅰ－Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ。这是包括完整的三种功能的序列。

这种简单的序列，包括着主要的功能而能迅速地明确调式、调性。这是少而有效地、能概括地巩固调式、调性的序列。而又各有序列特色。

在分析七声音调时，音阶中的第四级和第七级音的出现于旋律，是明确音阶及主音的“关健”音程，所以我们在传统和声的序列中最典型的功能连接是$\mathrm{V}_7$－Ⅰ。这是因为$\mathrm{V}_7$之中包括上述两个音，而有迅速地肯定调性的性能。

但是我们还可以看到另一个（从下属性功能的和弦）同样包括上述“两个音”的和弦。如$\mathrm{VII}_{\substack{4\\3}}$ $\mathrm{VII}^{b7}_{\substack{4\\3}}$同样也可独立地预示调性。在终止式出现$\mathrm{VII}^{b7}_{\substack{4\\3}}$－Ⅰ，必同样巩固地表现终止式的稳定性。不过这都是属于S－T，（即下属到主）的变格终止性。

因此在和弦序列中，选用具体的一定的和弦时，要考虑它们对于功能及色彩的表现特性。例如过多使用副三和弦，不利

于稳定本调调性，而尽量多地运用S或D类功能，则表现出在本调中运动的动力性增强。

为了表现多种不同的形象，和声的句子或乐汇要有各种长度的不同和序列样式的不同。所以和弦序列及和声句式中选用和弦的设计则是变化多端的艺术手段。

在一个乐句之中，还可能只延续一种功能，这是常见的特殊“序列”。在作品中特定的地位出现，也或与前后乐句形成某种对比或发展的关系。

和声句式要考虑“句首”“句中”及“句尾”的和弦序列。句尾经常有终止式的设计，并且上、下句要有呼应和层次。

句首与句中的和声也要看这一句在乐段或整个作品中的部位而设计其和弦序列。

众多样式的句式，具体的序列设计是形成乐曲整体结构的重要条件。它需要合乎和声逻辑规律及曲式结构的“起、承、转合”的基本原则。

（请参阅第六讲内容）

## 五、和弦外音

本书采用“和弦外音”的名词而不用“和声外音”是因为这种和弦外音只是各声部之中不属于和弦的音。但这些音对于和声却起着不同的某种作用，甚至颇为重要的作用。所以它不应做为和声之外的乐音，而是和声作品中的必要组成部分，有着鲜明的表现性。

“和弦式”的柱式的织体中，旋律音大多属于和弦中的音。

而“分部写作”式的织体，各声部有一定旋律化，各声部

都常出现和弦外音。

在巴赫的“圣咏”中可见到很多和弦外音。

在配用“伴奏音型”的旋律声部，可划分出很多的和弦外音。

在单一声部的旋律，也常可明确地分辨出和弦音及和弦外音。因为旋律本身是延着一定调式而进行的，也具有“自然”的调式功能属性和一定程度的和声功能基础，其所暗示出的和弦功能性质对于和弦外音的划分常会明确地显示出来。

常用的和弦外音，依其与和声的关系，可分以下三类：

1. 经过音，辅助音：这些音多属于弱拍上出现的和弦外音。旋律中和弦音多属于强拍地位，与和声功能相符合，有明确的统一的和声节奏感。这时，和弦外音是纯装饰性的并属于旋律性乐音。

2. 先现音，自由跳音：这些音属于后面的和弦中的音但却在前一个和弦中出现。这是在旋律（声部）中的“功能预现”，使旋律的和声（调式）功能在不同声部之间，在旋律声部和弦外音与伴奏之间，产生“复节奏”性。（指声部中的功能节奏交错）。

这种“节奏”常是在小节线前后的“弱—强”节奏地位出现。一般情况下，结合一定的旋律表现特点，表现为灵活的或流畅的节奏性，当较快又强大音势时，可能是推进的，并坚强有力的节奏性。

3. 延留音或倚音：这是在小节强拍中出现而解决于弱拍的和弦外音。

前小节的和弦音延留至后一小节的强拍，而后一小节已换

了和弦，这个延留的音在弱拍进入这后面和弦的和弦音。延留音与其同时的和弦功能不一致，延至弱拍“解决”才一致。倚音是直接从强拍开始的和弦外音，是到弱拍进入功能一致的和弦音。在和声节奏上，延留音与倚音同样是“强—弱”的感觉。是由不谐合到谐合的运动。当音乐缓而弱时，有柔和的顺畅的流动感；当强而快时，则有倾向前趋的不稳定的推动感。

延留音及倚音都有由复合性功能进入单一功能的因素。

以上所述的和弦外音都是和声整体的一部分。有些与和弦音相结合而影响和声功能，具有表现特点。用此，所有的和弦外音都是和声中的表现因素。

（参阅第二讲相应内容）

## 六、声部进行

声部进行是指和弦连接时，各声部的进行形态。（这是一般和声学讲得最多内容。）

指示出多种合理的连接进行的方式，规定出一定的规则是必要的。因为这是和声重要的因素之一。

重要的问题还在于理解“声部进行”的意义，了解其真正的目的所在，才能正确运用“进行”的“规则”。也能不受其条文的拘束。

（详见 6 题）

## 七、和声的节奏

和声的节奏即指功能变换时间上的组合。例如说，某一和弦（的功能）持续若干拍或若干小节，另一和弦又持续若干拍或若干

小节，这些变换和弦的时间（时拍）的组合，即和声节奏。

1. 和声的节奏是音乐作品中的重要因素之一。和声的节奏方面，功能同异，功能组合变化的疏密，对于情绪松紧的表达，体裁特性的要求，曲式结构，艺术形象的刻划，都是密切相关的。

2. 和声节奏的组成，表现于不同功能的时间上变化及功能组合的运动特色。

设计和声的节奏，是从和声方面来加强音乐的动静、起伏的手段。

和声的节奏型是指和弦在时间上的“变换型”，它包括着功能与色彩的变换特性。

在具体写作中，和声节奏又是与织体或伴奏型结合成而体现出来的。

3. 和声的节奏，还因音乐的速度的不同，而起着表现上的变化。由于速度的不同，音乐的“绝对”的时值是不同的。因而其节奏性也对听觉、心理感受上产生极大的变化。

4. 不同声部可有不同的和弦或功能的交错，声部增多可能产生的复合功能，在和声运动中可产生出和声的复合节奏。例如由持续音、持续和弦、复功能和弦及某些和弦外音等以及更为复杂的情况所产生的和声复节奏。

还必续说明的是在“圣咏”类作品和在一般和声学中的习题中，主要是“一拍用一个和弦”的和声节奏型。这只是一种和声节奏。而在其它众多体裁的和声写法的主调音乐中，莫不需要和声节奏型方面的设计的选择，所以和声节奏是和声表现中不可忽视的因素。

# 第二讲

# 和声学的预习及基础知识

## 第三题　音阶、调式

### 一、音阶

在音乐作品中所用的乐音，按照上行或下行的顺序，依次排列起来，可排成各种样式的音列。

而在八度之内的音列，可能形成各种音阶。各种音阶是按不同音律或法则形成的。

各种音阶在不同的高或低的“8度”之内，其结构是相同的，在8度之内有一定的音级数和一定音程距离关系。

音阶有五声音阶、七声音阶，全音阶，半音阶等种种不同类别。也有以国家、民族或其它名称命名的音阶如日本音阶、匈牙利音阶或欧洲教会调式音阶，汉族五声性音阶，等等。

本书则主要对依据大、小调七声音阶形成的传统和声体系进行理论与实践的研究。

### 二、调式

调式是依据特定的音阶而形成自己的组织体系。调式的含

义包括着：主音和其它音之间的音程关系、主从关系、稳定与不稳定性、音乐运动倾向及倾向力度等等。

传统和声学研究的是七声音阶中的大调（式）和小调（式）的和声写法。

习惯的名称如大音阶或小音阶，实际即指七声大调式，或七声小调式，又简称大调或小调。

大调式或小调式在实践中又各有三种样式（结构）；即自然调式、和声调式与旋律调式。

**例 3-1**

(1) 自然大调式　自然小调式

C 大　a 小　c 小

(2) 和声大调式　和声小调式

C 大　a 小　c 小

(3) 旋律大调式

C 大　上行（与自然调式同）　或上行（与下行同）

(4) 旋律小调式

a 小　下行（与自然调式同）　或下行（与上行同）

(5) 旋律小调式

c 小　下行（与自然调式同）　或下行（与上行同）

在以上“例 3-1”中，自然大，小调式上、下行均一样，，和声大、小调式上、下行均一样但旋律大、小调式上、下行常不一样。旋律大调上行常用自然调式，旋律的小调下行常用自然调式。音阶的主音至三级是大三度的均为大调，是小三度的均为小调。

## 三、音级

在大、小调的七声音阶中，依次分别为七个音级。更依其调式中的功能性分别有着专用的名称，本教材结合着和声，使用以下这些名称。一级音：主音。二级音：上导音或上主音。三级音：中音。四级音：下属音或次属音。五级音：属音。六级音：下中音。七级音：导音。

从以上命名来看，它包含有调式意义及和声功能意义。二级音和七级音以最近的位置倾向主音。在旋律的进行中，由动而静，由不稳定倾向稳定，特别是在收拢式句尾中二级或七级音经常要解决到主音，所以分别命名为上，下导音。（见谱例 3—2 之 1）

五级音和四级音从两个方向，以“最远”的音程支持着主音，并各代表着两种“不稳定”的功能。所以分别称为“属音”“和下属音”。（见谱例 3—2 之 1）

三级音则是从主音向上至属音的中间音，也就是主音三和弦的根音至五音的中间音，所以称为“中音”。而六级音则是从主音向下至下属音的中间音，也就是下属音为根音以主音为五音的中间音，所以称为“下中音”。（谱例 3—2 之 1）
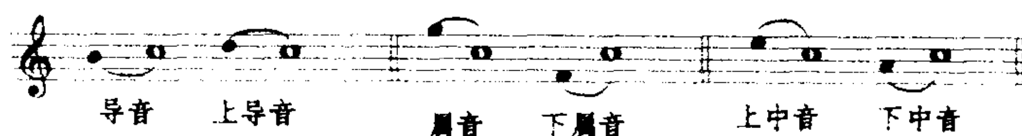
由此看来，调式中已暗示出和声功能的基础，已经显示了

有关的功能动静性质及功能分类的脉络。

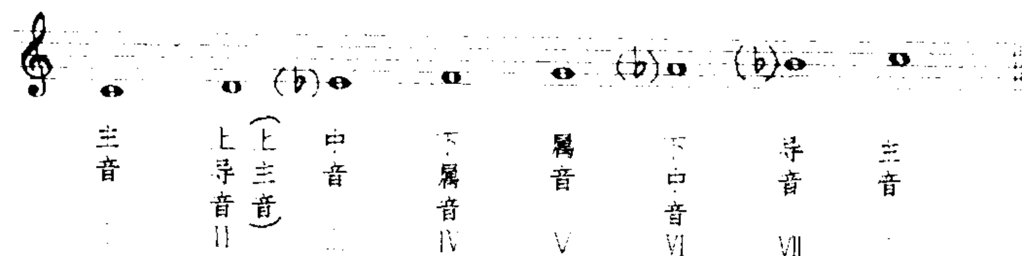
其中只有主音是唯一的稳定功能，在和声中以主三和弦的形式表示稳定的中心。而其余六个音以不同的“方向”倾向它，以不同的“力度”倾进它，以不同的“方式”支持它。

（见例 3-2、之 2，3）（关于“功能”可详参第九题）

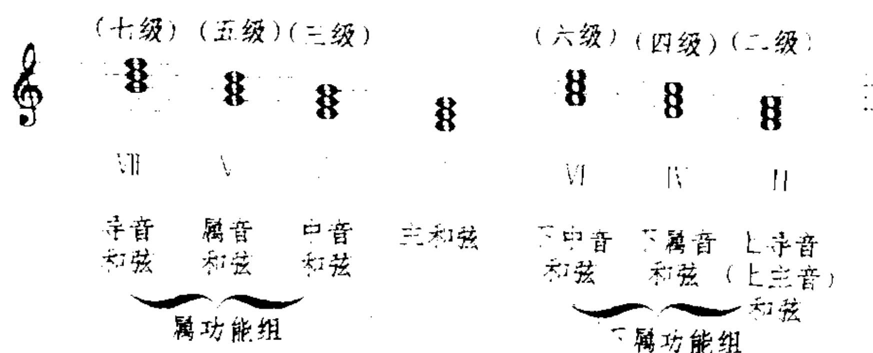
**例 3-2（1）**




**例 3-2（2）**




**例 3-2（3）**




## 四、首调唱名法

和声学的“音感”及音级、和弦的“命名”是依照“调

性”“调式”的组织系统而感受、理解的，属于首调唱名法的音乐思维体系。本书主张用首调唱名法去唱、去听各种调式及其和弦中各音，以使在写谱，移调等作业时与听感与理论可以简明地相互统一。同时也应注意音名固定的乐谱的位置和键盘的固定的键位相结合。这样有利于读谱和视奏。

首调唱名的“名”是与音阶各级变音等相对应的。固此它与调式，各级和弦及其功能直接联系着，对于培养调式和声乐感是非常有益的。

常见的不同的调式（大调、小调）的各级音名唱法（发音），及音级之间的“音距”（指全音或半音或一又二分之一音）：举例标在下列，见表 3-1（本书提倡用汉语拼音式的发音）

**表 3-1**

（1） 自然大调

dou — ruai — mi — fa — sou — la — ti — dou

1 1 ½ 1 1 1 ½

（2） 和声小调

la — ti — dou — ruai — mi — fa — si — la

1 ½ 1 1 ½ $1\frac{1}{2}$ ½

（3） 上、下行半音阶

dou — di — ruai — rui — mi — fa — fi — sou — si — la — li — ti — dou

(tei)

dou — ti — tei — la — lei — sou — fi — fa — mi — mei — ruai — ruei — dou

(sei)

平常也常用简写方式来注唱名。只注唱名的第一个字母。遇变音时，可加注以升或降号。

**表 3-2**

简写的唱名：d、r、m、f、s、l、t

变音升降：如 f#、tb、r#、mb 等等

注意在学习乐谱时，应多在键盘上视奏，以寻找准确的音响，同时要用首调唱名法去唱出每一个音以感觉音调的调式与和弦。

## 五、音阶、调式的分析

1. 分辨音阶、调

在主调音乐中，和声性的欧洲传统作品里，主要是上述的大、小调体系的音阶、调式为基础形成的和声体系。但是作家的作品中，除了许多复杂化的或交叉式的音阶、调式外，还可遇到大、小调以外的音阶、调式。读者可以从乐理教材中，辞典中复习或查找。例如常见的《匈牙利舞曲》，《匈牙利狂想曲》，《吉卜赛之歌》等类作品中是带有增二度音程音阶。而有时还会遇到欧洲"教会调式"，或包括着一些"自由"的变音音阶。这些是在分析作品时，应予注意的。

2. 变音号与调号

在作品中转换调性时，常不改写调号，而是在音乐进行过程中加记临时的变音号。这时就要找出它已进入什么新调，并用"换调"的唱名以明确它的调性。确定调性的方法是把乐句中音调的音例与变音排列出来进行分析。按照变音的多少与调号中变音顺序来比。调号中"最后"的变音（依调号的顺序来

算)。最后一个升号的音唱“ti”(7),而最后一个降号的音唱“fa”(4),由此可以找到dou。(即可首先找出这是几个升号或降号的调,音列就得以明确。那么如果是大调,其中的“dou”即是大调的主音,如果是小调,其中的“la”即是小调的主音。)

此外,要注意,和声小调的音调中的导音所用的“升音号”或“还原号”,不能计入调号之中。但这一变音号的出现却帮助我们容易找到小调的主音地位。

## 六、本题的分析思考习作

(一) 请分析以下作品的调式

1. 伏而加船夫曲。2. 云雀(格林卡曲)。3. 斗牛士之歌(比才曲)。4. 玛祖卡(肖邦作品七之一)。5. 流浪者之歌(舒伯特)。

(部分谱例可见本书后面的例)

2. 分析《印度客人》(里姆斯基一科隆科夫)中旋律中变音所表示的调式意义。(可预先阅读第十题色彩性及第二十题渗透性和弦),(谱见第十题)。

3. 分析《亲爱的名字》(威尔弟)中音阶性旋律表现的句式及功能性。以及带有变音的旋律片段的调性。(可预读第十六,十七题以及第十题)

(谱见十六题及十题)

## 七、分析思考习作的选答或提示

1. 《伏尔加船夫曲》和《云雀》两曲有许多相同或相似之处可以结合着进行分析。

（1）句式结构有相同之处，第一个乐段都是五句式。每个乐句四小节，音调变化的顺序，也是相近的。如果用曲式图示写下来。则是：

**表 3-3**

船夫曲：a（4），$a^1$（4），b（4），c=（$a^2$）（4），$c^1$（=$a^3$）（4）。

云　雀：a（4），$a^1$（4），b（4），c（=$a^2$）（4），$c^1$（=$a^3$）（4）。

可见，都是第三句对比，第四、五句再现的五句式：

a、$a^1$、b、$a^2$、$a^3$

（2）都是自然小调的调式。前一曲是d小调，第二曲是e小调。

（3）都在第三句，进行了调性，调式的变换。船夫曲是从一个降号的d小调，换为两个降号的$B^b$大调。云雀是从一个升号的e小调，换为没有升降的c大调。同样又都在第四句换了回来。这种调性，调式变化的句式位置和改变调性、调式的关系都一样。（都是“小—大—小”），又都是向多一个降号关系改变，再回来的。）

（4）从调式音调的性质和听、唱感的统一的角度而言。用首调唱名法的体系，则是：船夫曲的第一、二句是d小调，应唱“d、l、r、l……”（即1626…）而不是我们过去习惯的“s、m、l、m…”（5363…）。第三句则应当唱（“s、f、m、r、d…”）（$B^b$大调的“54321…”）

《云雀》曲，当然也用此方式处理，用换调方式唱名。这样去感受和理解才和音乐的调式感、和声感相一致。

2.《斗牛士之歌》这一题，可只分析引子中的旋律。注意，其中半音性的下倚音不要算在音阶中音，这只是半音装饰音。整体旋律轮廓是自“属音”C 下行至“下属音”$B^b$ 的“曲折性”的音阶。是 f 小调的下行音阶（1—4 小节）。请注意，开始处音阶式多倚音的装饰音的音调，是 f 小调上行旋律音调。

在第五小节有副属和弦，可认为是临时向 $A^b$ 大调离调，第六小节又离调回到 f 小调。

第七小节，左、右手音调结合来分析，这个（带装饰性音）音阶，是 $G^b$ 大音阶。请注意这是由于“旋律从属于和弦”而引伸出的“异调音阶”。它所从属的和弦是常见于终止式的“拿波里六和弦”（$N_6$）即降低二级音阶的变和弦。（请参阅第二十二题《其它变音和弦》）

这一题例，是说明旋律与和弦的相互制约关系的一个具体例子。

3.《流浪者之歌》，这一题可只分析引子（1—7 小节）及曲调的部分（7—22 小节）。

（1）注意，引子不是从原调开始的，〔本曲的主要调性是 E 大调（四个升号）〕。分析它的声部中高音，可以看出它是 $f^\#$ 小调。伴奏的低音持续是属音“$C^\#$”。

（2）声乐开头的音阶，是从 $f^\#$ 小调的属和弦写成的。是 $f^\#$ 小调旋律音阶。用首调唱名是“m、#f、#s、l、t、d、t、l”，可以感觉到 $f^\#$ 小调的调性调式及其属功能的性质。

（3）请预读“七和弦”及“离调、调式交替，换调”等题内容。可以容易地进行全曲的旋律分析，也能结合和声而分析。可有整体的音乐感受和理解。

4.《玛祖卡》(肖邦作品七之一)的调性与调式:

作品的第一个材料(1—24)是$B^{\flat}$大调,第二个材料(25—32)小节是F大调,这都是容易看出的。

这里主要是对第三个材料(35—42)的分析。(曲谱请阅第二十七题,全面的分析可看第九讲题例分析。)

这一乐段,谱上的调号只有两个降号,在实际乐谱上存在着降D和降G,应考虑它是五个降号的调。其中的还原E,是音阶中的变音。把右手旋律归纳出的音阶应是

**表 3-4**

| 音阶: | $B^{\flat}$ — | C — | $D^{\flat}$ — | $E^{\flat}$ — | F — | $A^{\flat}$ — | ( ) — | $B^{\flat}$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 唱名: | la | ti | dou | rui | mi | fa | ? | la |
| | $\underset{\cdot}{6}$ | $\underset{\cdot}{7}$ | 1 | $2^{\#}$ | 3 | 4 | ? | 6 |

这应当是五个降号的B 小调,是前面B 大调的同名(同主名的)调。

(但是在低音谱,持续着$G^{\flat}$和$D^{\flat}$两个音的“双持续音”。那么在音调上,和声及调式上又将如何进一步解释呢?请参阅第九讲中的“题解”或“提示”。)

# 第四题 和弦结构与泛音列

## 一、不同原则的和弦结构

和弦是主调音乐写作中,各声部的组合形式。因此和弦的结

构组成受着调式的制约，并与旋律相联系。

长期以来创作实践中，和弦的结构以三度叠置的构成为主要组成形式。但是也逐步出现了非三度叠置原则形成的和弦。

非三度叠置的和弦，如四度或五度叠置构成的，也是可见的。（见谱例4-1之（1））。用三度叠置的结构“相比较”而命名的“非三度叠置”的还有“空五度”、“附加音和弦”、“代音和弦”、“省略和弦”以及“多音聚集和弦”等等。（见谱例4-1之（2）（3）（4）），

**例4-1**（1）



## 二　泛音列及其与和声的关系

（一）纯音与泛音

纯音是一个乐音“原本”的音高，是“弦”自己全长的振动所发生的音。但事实上，除了音叉是唯一只发“纯音”的音体

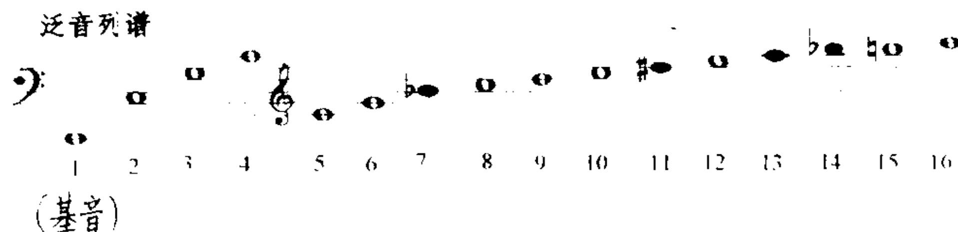
外，在音乐艺术中所实用的乐音没有一件乐器只是纯音的。

所有的乐器，实际都各自同时发生很多的声音，而且是有一定关系的音。这“原本”的音是“基音”。基音以外的其它音要比基音弱得多，也不一定能听得清楚，这些是“泛音”。（或称倍音）。它们的振动是基音的倍数。

这些泛音是组织在一个系列之中的，称为泛音列。

用一根“弦”，依其长度的二分之一，三分之一，四分之一……等处，“虚按”再演奏，可以得出一系列的泛音。这一系列的音就是泛音列。其中的基音，也被称为第一泛音。（见下例4-2）。

**例4-2**




从上面的例中泛音谱看来，八度音是按弦长度等分而得。即2、4、8等分，可得高8度的各音。其他音，则由3、5、6、9、10、12等倍数均分而得到。这些音，是合乎音阶音的音高的。而用7、11、13的倍数均分产生的音，难以用乐谱的音记载，它们不等于音阶上的音，乐谱上用黑符头来记。“7”（第七泛音）低于“♭B”。“11”（第十一泛音）低于“♯F”，“13”（第十三泛音）低于“A”，“14”（第十四泛音）低于“B♭”。……

可以看出泛音列中的音，并不完全等同音阶的音。

泛音列中的音，愈低、音程相距愈远；而愈高、音程相距

愈近。同时泛音列中的音、愈低、比较容易听到、愈高，愈难听出。到了“16”倍”以上，得出半音及小于半音的音程上的音。

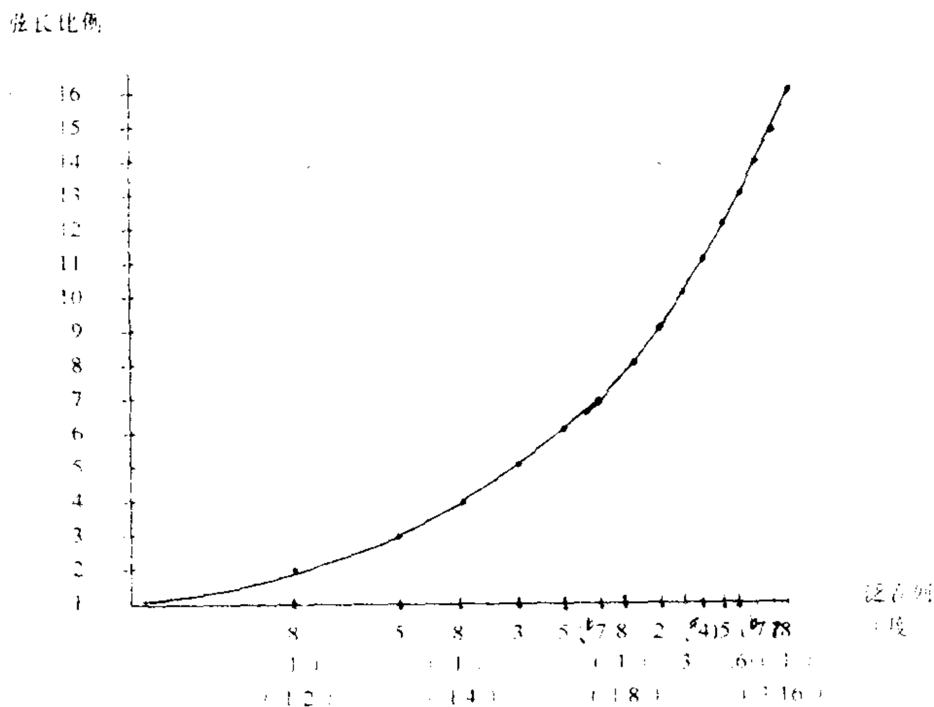
在后面的表中（见本题附表）是弦长度的变化与音高变化的相应的“比例”。

在表内，向上每一小格，依次是长度的比例变化，即振动率大小比例。向右是音程的距离。

这种表只用以示意，并非十分科学。

**表4-1**

弦长与泛音音高比例表




（二）泛音列的发现
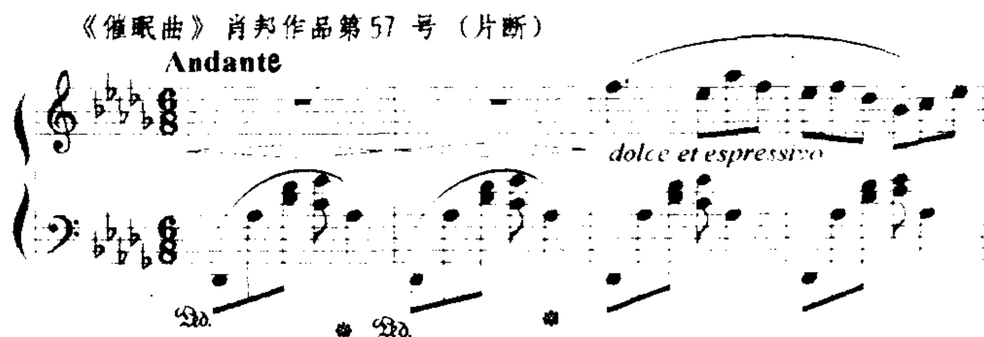
很久以来，人们从乐器的发音，如弦乐演奏。管乐吹奏、拨弹乐器、竖琴以及击钟……中，人们已经感觉到并发现了泛音。
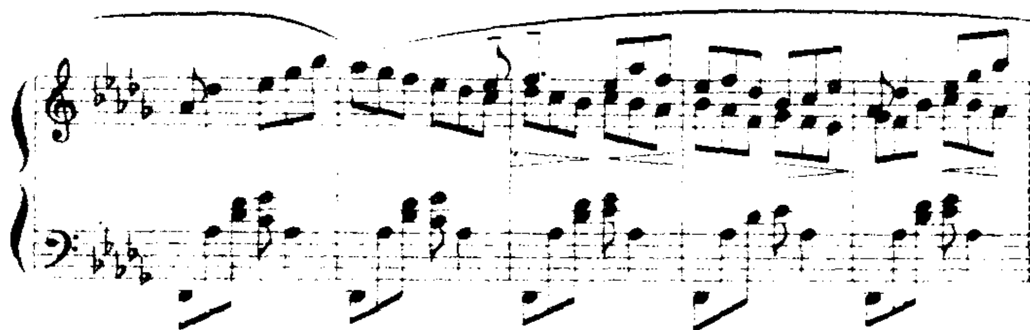
同时也早就能够容易地演奏出泛音来。

这个完整的泛音列及理论，是由十九世纪的重要的德国科学家Helmhollzy（赫尔姆尔兹）（1821-1894）所发现。这一自然科学方面的发现，对于认识音乐艺术中许多现象，极有意义。他在1862年发表的论著《乐音的性质》阐明了包括“泛音列”、“谐合”、“乐音性质”、“音程关系”、“音的组合”……等等音乐理论的基础问题。其中对音程的谐合度、三和弦结构的谐合度以及和弦的音区方面的“低宽、高密”安排的音响性质等等论述都是有关和声现象的认识。它的试验，“泛音列”是用共鸣器来证实的。

但是泛音列及乐音的许多现象的理论是赫尔姆霍尔兹在1862年才发表的，而在多声部作品中早已完善地运用了三度叠置的和声体系了。如巴哈（1685—1750），贝多芬（1770—1827）非常完善而复杂地运用了三度叠置的和声。特别令人惊赞的是“钢琴诗人”肖邦（1810—1849）在其作品中，完全符合泛音列的原则，谐合又丰满的音响由“低宽高密”的声部安排中表达出来。（见谱例4-3，4-4）

**例4-3**





**例4-4**

ex 3

《幻想即兴曲》肖邦作品第66号（片断）

Allegro

（三）泛音列理论与音乐艺术

自从出现了泛音列理论，对于和弦、音程、调式音列的谐合度有所比较，有所启发，并理解了各种乐器音色性质及其差

别的原因。发现到：管风琴音较纯，因为泛音少。有簧的管乐乐器、弦乐器泛音多，钟声泛音最多。长笛、园号低音泛音较显著。小提琴、双簧管高音泛音较显著。双簧管有全部泛音，而单簧管只有单数泛音。

乐器的泛音愈多，则愈觉得音色丰富、圆润；而泛音少，愈觉单纯、干净。

由于认识了泛音列，对乐器的发音有所了解，对于各种管乐器的发音原则、超吹方法得以认识，并验证了弦乐上各种泛音演奏的可能。

总起来说，泛音现象是形成音色、管乐发音、弦乐泛音的因素，更对和弦、音程、调式的谐合度及色彩性以及各种音阶的表现特性的理解有着极大的关键性的帮助。

假如把不同的音程，同泛音现象来对比，就会知道它们在谐合度上的差别。（见例4-5，音程的谐和度比较）

在例4-5中，是8度、5度、3度、2度四种音程的比较。

**例4-5**

(1) 八度 $a^1$ $a^2$ (2) 五度 $b^1$ $b^2$ (3) 三度 $c^1$ $c^2$ (4) 二度 $d^1$ $d^2$

注：以上谱例中，$a^1$、$a^2$成八度音程关系、上方一系列的音表示由$a^1$、$a^2$两个系列的泛音。$b^1$、$b^2$表示五度音程及其泛音比较。$c^1$、$c^2$是三度、$d^1$、$d^2$是二度上方系列的同类关系比较。

谱上有括号的音，与左方的泛音列中有大二度或小二度的音响矛盾。

可以看到八度关系的 $a^1$、$a^2$，是没有不谐和的矛盾音响的。

五度关系的 $b^1$、$b^2$则有一个大二度，一个小二度的矛盾。

三度关系的 $c^1$、$c^2$有两个小二度矛盾。

二度关系的 $d^1$、$d^2$则每个音都有二度的不谐和关系。

（四）泛音列与和声及声部排列

泛音列帮助我们理解和弦的谐合度的原理，所以对和弦的结构、声部位置安排、转位、重复音等等方面的规律都提供音响方面的数据。所以说泛音列所引发的理论对和声学有很大关系。

1. 用泛音列（如上列4-5，音程比较的方法）可以认识出大、小、增、减三和弦及其它结构和弦的谐合程度。

2. 按泛音列的音列比例（低宽、高密），具体地说，用8、5、3、7等度的顺序向上安排，可以得到最谐合的丰满的共鸣音响。反之可以由另外的排列方式而获得不同的对比的效果。

在下面（例4-6）的简单的例子中，比较一些和弦或分解和弦的音响区别。这里只要听一听，即可感觉其区别。

**例4-6**

(1) a. b. (2) a. b.

(3) a. b. (4) a. b.

注：（1）是柱式和弦。（2）是琶音式分解和弦

（3）是第一转位和弦（4）是第二转位和弦

各例之中，都是 a 的安排比 b 的安排音响清亮谐和。

# 第五题　三度叠置的和弦

如前所述传统和声是建立在大、小调的基础上的。在七声音阶的大小调式中，主音是唯一的稳定音。音阶中相邻的音（二度）功能相反，而隔级音（三度）功能相近。由三度叠置的三和弦，由于三个音的功能相近，相结合而成为比较单一的功能，而且大多是谐合的音响。（见第四题泛音的理论）。如果用二度叠置构成和弦，除了谐合度很差，功能性质也是复杂而不明确的。

两个不同的音的结合构成音程，也称“和音”。三个以上不同的音按某种规律的结合是“和弦”。

音乐作品中，三和弦最常见、七和弦次之、九和弦只在属音上的构成较常见。（见例5-1）

三度叠置的和弦，最低音是根音，向上依次为三音、五音、七音、九音……等等。（见例5-1）

## 一、三和弦

（一）三和弦的结构

三和弦是传统和声的基础。三和弦按其音程结构的类别，可分以下四种。（见例5-2）

1. 大三和弦包有大三度、纯五度，即大三度上再叠置一个

小三度。

2. 小三和弦包有小三度、纯五度，即小三度上再叠置一个大三度。

3. 减三和弦包有小三度、减五度，即小三度上再叠置一个小三度。

4. 增三和弦包有大三度、增五度，即大三度上再叠置一个大三度。

大、小三和弦是谐合的三和弦，增、减三和弦是不谐合三和弦。

（二）三和弦的级别名称、写法。

各三弦的级别都是按七声音阶、调式音级次序而命名的标记时，用大写罗马数字（见例5-3）

但在初学时，为了熟悉和弦的结构，可以用如下的标记。

见（表5-1）。

**表5-1**

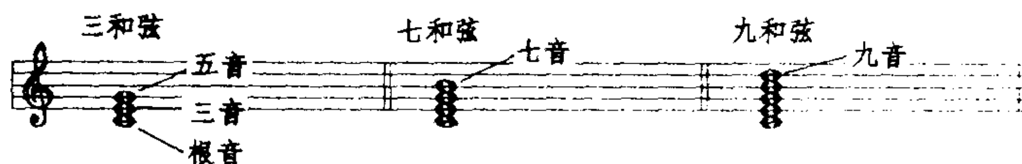
自然大调各级三和弦： I、ii、iii、IV、V、vi、$\text{vii}^{o}$

和声小调各级三和弦： i、ii、$\text{III}^{+}$、iv、V、VI、$\text{vii}^{o}$

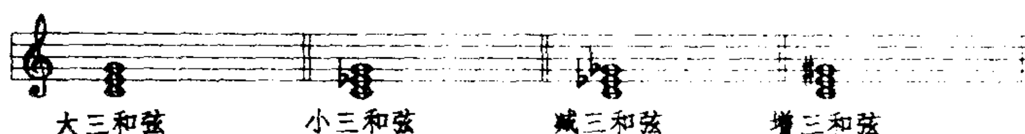
以上的标记是：大三和弦大写，小三和弦小写，减三和弦小写附小圈“。”，增三和弦大写和加小十字“＋”。

（本书建议，初学和声者，在开始作题阶段，需要标记分析和声时，尽量用上述记法，待自己觉得对这些结构的记法和音感已经熟悉时，则可一律只记大写罗马数。）

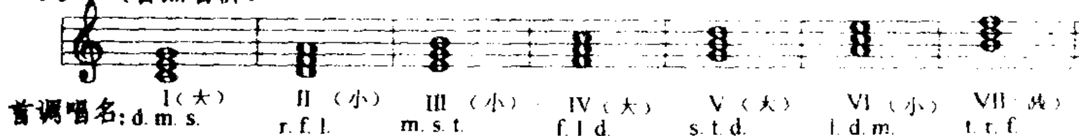
**例5-1**

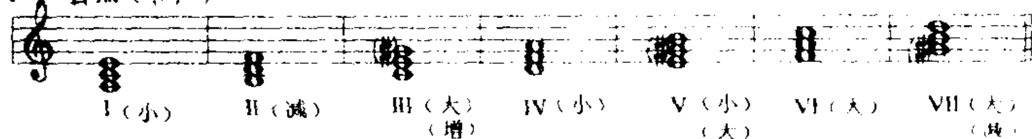


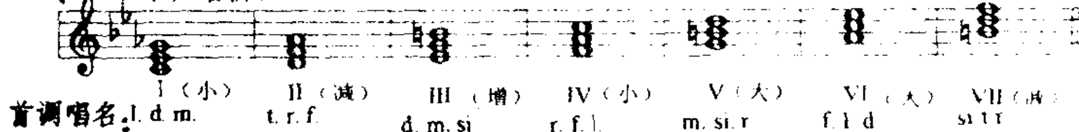

**例5-2**




**例5-3**




（二）同名大、小调式综合的各个三和弦结构。

自然大调与和声小调及其和弦是传统和声中主要应用的和弦。但在作品中逐步地补充由各同名的大、小音阶的音，并且也纳入了和弦。这样由同名的三种大调，三种小调可结构成以下诸多和弦。（见例5-4）

例5-4

C：自然 (和声) [旋律]

A

C：自然 (和声) [旋律]

B

注：有“()”括号的是和声音阶中变音组成的和弦。

有“[]”括号的是旋律音阶中变音组成的和弦。

例5-4之C，总合以上各音阶、调式中的和弦，可有如下结构：

C

注：以上标记：大大大 1，2，3 分别为大调自然、和声或旋律音阶的和弦。

小小小 1，2，3 分别为小调自然、和声或旋律音阶的和弦。

## 二、七和弦

七和弦包括四个音，分别为根音、三音、五音、七音。在C大调自然音阶及C小调和声音阶上构成的和弦，列在例5-5之中(见后面例)

从例5-5中，可以见到七种不同结构的七和弦。如下是：

1. 增大七和弦，即包含增三和弦及大七度的和弦。如例中，

$C_{小}$： $Ⅲ_7$。

2. 大七和弦（或大大七和弦），即包含大三和弦及大七度的和弦。如例中 $C_{大}$： $Ⅰ_7$。

3. 小大七和弦：即包含有小三和弦及大七度的和弦。如例中 $C_{小}$： $Ⅰ_7$。

4. 属七和弦（或大小七和弦），即包含大三和弦及小七度的和弦。从大、小调体系来看，同名大、小调之内，只有这一级和弦（$Ⅴ_7$）是大、小调所共有的相同结构的和弦。它与其它级和弦结构都不一样。这一和弦意味着典型的属功能中属七和弦的特性。它的出现，立即指出了主音之所在。所以习惯常只称它为属七和弦，或属七结构。如例中：$C_{大}$，$C_{小}$： $Ⅴ_7$。

5. 小七和弦（或小小七和弦）：即包含小三和弦及小七度的和弦。例如中，$C_{大}$： $Ⅱ_7$， $Ⅲ_7$， $Ⅵ_7$，$C_{小}$： $Ⅳ_7$。

6. 半减七和弦（或减小七和弦）：即包含减三和弦及小七度的和弦。如例中，$C_{大}$： $Ⅶ_7$，$C_{小}$： $Ⅱ_7$。

7. 减七和弦（或减减七和弦）：即包含减三和弦及减七度的和弦。如例中：$C_{小}$： $Ⅶ_7$。

但从结构的角度看，七和弦还不仅是以上七种，还可能从增加变音而常见的其它结构。可见“例5-6”。

如果把三种大、小调中各种七和弦归纳起来，可以在“例5-7”见到。

## 三、九、十一、十三和弦

多音构成的高叠和弦有九、十一、十三和弦。其中做为独立的和弦，常见的是“$Ⅴ_9$”（属九和弦），或及“$Ⅱ_9$”（二级九和

弦）。其它常见的有$V_{11}$或$V_{13}$，但常应认为是复合功能形成的结构。（见“例5-8”）

例5-5

大七 小七 小七 大七 属七（大小七） 小七 半减七

C大：$I_7$ $II_7$ $III_7$ $IV_7$ $V_7$ $VI_7$ $VII_7$

首调唱名 d.m.s.t. r.f.l.d. m.s.t.r. f.l.d.m. s.t.r.f. l.d.m.s t.r.f.l.

小大七 半减七 增大七 小七 属七 大七 减七

C小：$I_7$ $II_7$ $III_7$ $IV_7$ $V_7$ $VI_7$ $VII_7$

首调唱名 l.d.m.si. t.r.f.l. d.m.si.t. r.f.l.d. m.si.t.d f.l.d.m. si.t.d.f.

例5-6

C大：$IV_7{}^{\flat 3}_{\sharp 1}$ $V_7{}^{\sharp 5}$ $VII_7{}^{\flat 7}_{\flat 3}$ 等

首调唱名 fi.lei.d.m. s.t.rui.f. t.ruei.f.le

例5-7

a b c d e f a f b c d e a b c d e f a b c d e f

C(同名)大小调

a b c d e f a b c d e f a f b c d

例5-8

C大：$V_9^{(\flat 9)}$ $II_9^{(\flat 9)(\flat 5)}$ $V_{11}^{(\flat 9)}$ $V_{13}^{(\flat 9)}$

（九和弦） （十一和弦） （十三和弦）

注[1]：abc，def分别表示大调或小调三种音阶的和弦。

注[2]：带“()”括号的和弦，除了做为本调的渗透性和弦外，还有可能用为副属或副下属和弦。

## 四、和弦的转位

一个和弦，如果它的根音处于最低声部，无论上方各声部如何排列。〔(如“密位(密集位置)或“疏位”(开放位置)〕都是“原位和弦”或“根位和弦”。如果根音不在最低声部，而由其它音安排在低音位置，则称为转位和弦。三音在低音位置是第一转位，五音在低音位置是第二转位，七音在低音位置是第三转位。七和弦有三种转位。三和弦有两种转位。(见“例5-9”)

**例5-9**

三和弦的根音位置，自下而上有3、5度。

第一转位，自下而上为3、6度，与根位之差是6度，称为“6和弦”(六和弦)。第二转位，自上而上为4、6度，与原位和第二转位的差别是4、6度，称为“64和弦”(六四和弦)。(见“例5-9”)。

七和弦则有三个转位和弦。依上面三和弦所述，同样道理，

其第一转位称为“六五和弦”，第二转位称为“四三和弦”，第三转位是“二和弦”或“四二和弦。”（见例5-9）

## 五、本题（第五题）的习作

（一）习题一

1. 分别在G、F、A、E大调上，写出 I、V、IV、ii、iii、IV、$\mathrm{vii}^{0}$ 等三和弦。

2. 分别在a、b、g、c小调上，写出 i、V、iv、$\mathrm{ii}^{0}$、$\mathrm{III}^{+}$，$\mathrm{VII}^{0}$ 等三和弦。

注意：1. 以上各题，应分别在高音谱及低音谱表上做出。

2. 应先记住调号，再记出和弦，在和弦下方记出和弦级数。

3. 自下向上按首调唱名法唱出唱名。并在琴上弹出校正。最后自下而上唱出唱名及音名。

（二）习题二

1. 分别以C、G、F、D为根音写出大调的 I、V、IV，$\mathrm{ii}^{0}$，VI，$\mathrm{VII}^{0}$ 各级三和弦。（不记调号）

2. 分别以a、b、e、g为根音写出和声小调的 i、V、iv，$\mathrm{ii}^{0}$，$\mathrm{III}^{+}$，$\mathrm{vii}^{0}$ 级三和弦。（不记调号）

注意：1. 应记的升降号，还原号，不可写错。

2. 在和弦下方、记出调名及级数。

3. 用首调唱名法，自下而上唱出唱名，并在琴上校正。

（三）习题三

1. 在G、$B^{b}$、F、A各大调上写出 $\mathrm{V}_{7}$、$\mathrm{V}_{9}$、$\mathrm{V}_{6}$、$\mathrm{V}_{5}^{6}$ $\mathrm{V}_{3}^{4}$ $\mathrm{V}_{2}$、$\mathrm{V}_{11}$；$\mathrm{II}_{7}$、$\mathrm{II}_{6}$、$\mathrm{II}_{5}^{6}$；III、$\mathrm{VI}_{7}$、$\mathrm{IV}_{7}$、$\mathrm{I}_{7}$、$\mathrm{VII}_{7}$；$\mathrm{I}_{4}^{6}$、$\mathrm{I}_{6}$ 等和弦。

2. 在a、c、b、g各（和声）小调上，写出$\mathrm{V}$、$\mathrm{V}_6$、$\mathrm{V}_7$、$\mathrm{V}_{\substack{6\\5}}$、$\mathrm{V}_{\substack{4\\3}}$、$\mathrm{V}_2$；$\mathrm{IV}$，$\mathrm{IV}_7$；$\mathrm{II}_7$、$\mathrm{II}_6$；$\mathrm{III}$；$\mathrm{VI}$；$\mathrm{VII}$、$\mathrm{VII}_7$；$\mathrm{V}_9$、$\mathrm{V}_{11}$等和弦。

注意：1. 以上各题应写成密位和弦分别记在高音谱及低音谱上。

2. 用首调唱名法自下而上唱出唱名，并在琴上弹校。并唱“音名”以感觉唱名与音名的结合。

（四）选已学、已弹的和声性简易作品，及本讲末所附谱例片断分析并记出其和弦级数标记。（遇有变音和弦及转调，可暂不记。也可预习后面的有关题（七讲、八讲）的内容，可试行分析并标记。）

# 第六题　和弦连接、声部进行

## 一、声部

（一）四部和声及声部关系

和声学是以四部和声为基础的。无论是复杂的织体或较多声部的器乐或管弦乐作品，凡属于主调音乐，都是以四部和声的原则为基础来进行声部的写作的。四部和声则以四部合唱为依据。其中四部为：女高音（或称高音声部），女低音（或称中音声部），男高音（或称次中音声部）及男低音（或称低音声部）。

四部和声法则在实践中，常见的有二：

1. 四部和声以外另有一层旋律声部。四部和声则表现于伴奏部分。在伴奏中又可分为“内声部”与低音两层。可以在下表中看出：

**表6-1**

| 谱表 | | 声部 | |
|---|---|---|---|
| 单行谱(高音或低音谱) | | 旋律 | x |
| 大谱表 | (高音) | 和声(内声部) | 1<br>2<br>3 |
| | (低音) | 低音 | 4 |

2. 四部和声最高声部既是旋律声部又是四部和声的内部组成。这样可以看成是，旋律既相对独立，又结合内声部成为“四声”中和声的“整体因素”之一。可以在下表看出这三个层次。

**表6-2（1）**

| 声部 | | 层次 | 总计 |
|---|---|---|---|
| 旋律 | 1 | 上三声部（和弦性） | 共四部 |
| 内声部 | 2<br>3 | | |
| 低音 | 4 | 低声部 | |

在大部分和声教材中所研究所写作作业中，主要是表6-2（1）的这第二种类型的写法。在乐谱中则常见以下两种：

**表6-2（2）**

| 谱表 | 声部 | |
|---|---|---|
| 高音谱 | 女高音 | （二行谱表）共四部 |
| | 女低音 | |
| 低音谱 | 男高音 | |
| | 男低音 | |

**表6-2（3）**

| | | |
|---|---|---|
| 高音谱 | 女高音 | （四行谱表）<br>共 四 部 |
| 高音谱 | 女中（低）音 | |
| 高音谱 | 男高音（记谱高8度） | |
| 低音谱 | 男低（中）音 | |

本书中，则希望将上述两种（二行与四行谱表）并重地、结合着进行分析、学习并实践。

从以上的各种类型看来、旋律声部有时是独立于伴奏之外的，这时的伴奏则承担四部和声的整体。但要考虑，伴奏与旋律之间“和声结合规律”。

而旋律声部也属于四部之中时，主要要考虑它是四声部之内的组成，然后要在不同的情况适当考虑它的旋律性。

在开始学习时（如一般的和声教材所要求，）在做和弦连接、声部进行的“练习”时，应将上三声部看成是和声的内声部整体。尽量保持声部的平稳进行。

（二）声部的重复与省略

1. 重复音：四部和声中的和弦，要有四个声部，共有四个音，所以使用三和弦，总会重复其中某一音。一般情况为了明确这一和弦的本质，多是重复和弦的根音。

但是传统和声中，功能性是重要表现因素，所以副三和弦中，常重复其中的功能性音数（既常重复副三和弦的三音以加强其功能特性。）（见“例6-1）

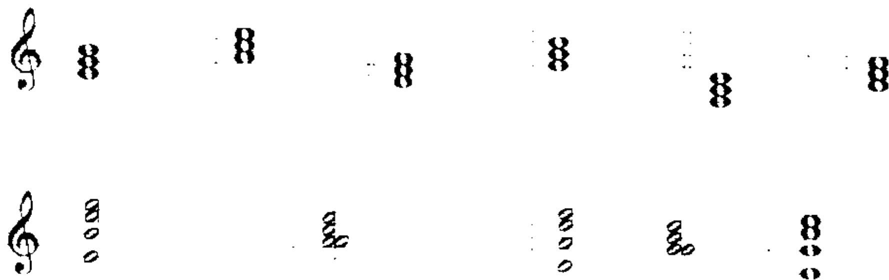
**例6-1**



当副三和弦根位跳进，做“功能交替式”的强进行，（即根

音上跳四度）可以重复根音。（见例6-2）

**例6-2**



在减三和弦中，由于其中的减五度，音响刺激而不谐合，不重复减五度音程中音，而重复其三度。（见例6-3）

**例6-3**

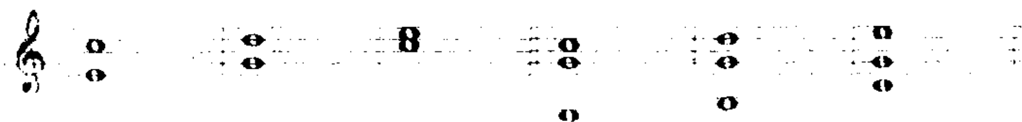



2. 省略音：三和弦在四部和声中，一般不必省略。但至少于四部的写作时，或者特定的声部进行或特定的功能或色彩性的需要时可以见到省略其中某一音，但以五音省略为最常见。

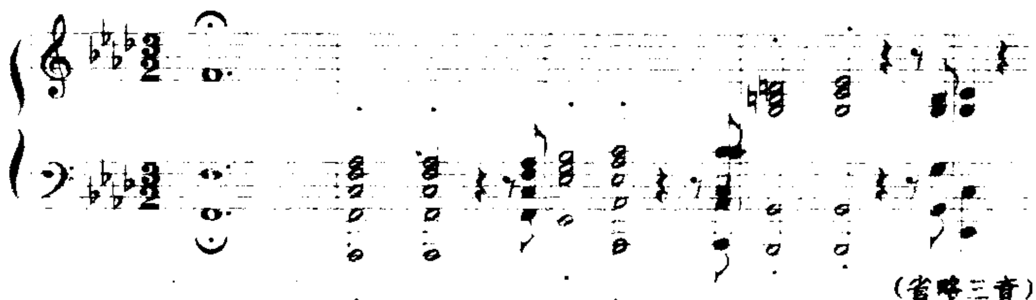
三和弦一般不省略三音，尤其是在正三和弦中，不可省略三音。但在特定的乐汇进行中，却可见到省略三音的属和弦。（如例6-4）。这是铜管乐常用的音调（被称为“黄金进行”）其中在属和弦中省略了导音。

我们还可在下例“6-5”中，看到极有特色，非常讲究的写法，这是贝多芬的作品中，《埃哥蒙特》序曲引子中的一例。其中省略了离调“主和弦”的三音，是有其独到的音响的用意的。（这和前后所用的“调式”的“色彩”有关。）

例6-4



例6-5




（三）声部排列的位置和距离

1. 高音位置

和弦的根音，被安置在高音声部叫8度位置，在乐谱音符上注“8”。三音或五音在高音声部则分别称3音位置，或五音位置。(在音符上方注“3”或“5”)〔见例6-6〕

2. 相邻声部距离

除低音声部以外，上三声部中相邻声部之间，不可超过8度，由于这相邻声部超过8度时，上三声部之内，共同结合的音响在“溶合”度上的整体感受到削弱，有损于“和声”及“功能”效果。

低音声部如远离次中音声部，超过八度，并不影响上三声部的“整体溶合”，却可增加自身的“独立”性，或能突出其功能基础。

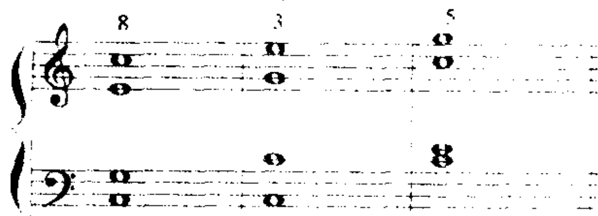
3. 开放与密集

上三声部的排列距离有两种，即开放式（或称疏位）与密集式（或称密位）

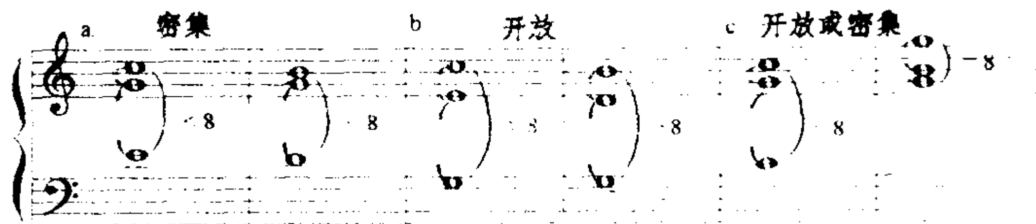
相邻声部的距离为“近音程”时（三或四度），是密集排列，三个音的音区常小于8度。其距离为“远音程”时（六或五度）是开放排列，三个音的音区常大于8度。（见例6-7a）（6-7b）。

如果上三声部的总距离恰是8度，则是介于“开放”“密集”之间的排列。可与前后的排列而统一归类。（见6-7C）

**例6-6**




**例**6-7



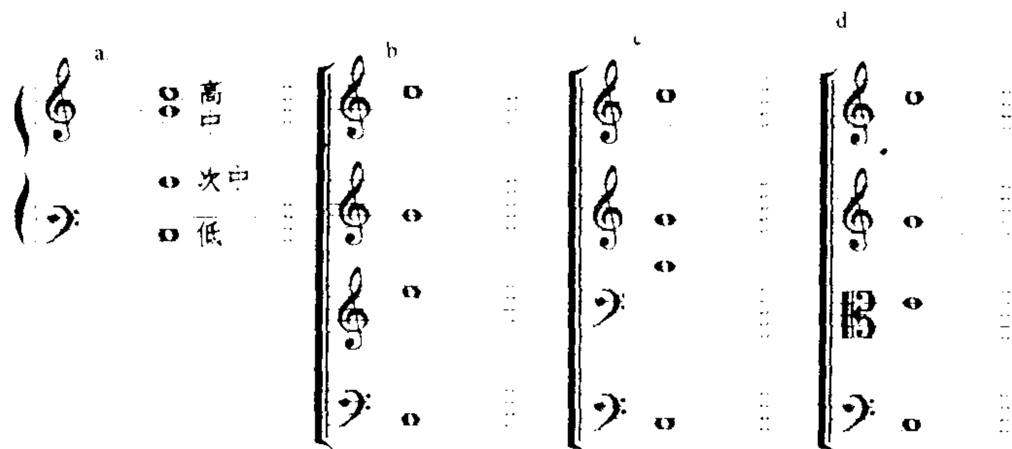

由于排列疏密之不同，在音响效果上（音色与力度）常有不同表现。开放排列写法，音响较清晰，声部进行易于流动自由，高音旋律较突出。但总的音区过低时，则超于沉浊之感。密集写法时，音响厚实，有力，但音区过高时（指合唱）有紧张感，而旋律不易突出。

（四）合唱的谱表

编写四部合唱，常用谱表有两种，一种是两行的“大谱表”，另一种是四行的“总谱表”。初学开始，可先只用“大谱

表”。见下例6-8a。在写较复杂的四声部“分部性”写作时，则需用四行的“总谱表”。见下例6-8。其中“b”是男高音移高8度的习惯记谱方式。其中的“d”，是弦乐四重奏或合奏的记谱方式。

**例6-8**




## 二、声部进行的规律及写法

（一）声部进行的规律

和弦连接中声部的形态一般和声学中讲得最多，几乎成为和声学的全部内容，可见这是被重视的内容。当然，指出多种连接进行的方式，规定一定的规则，引导良好的写法，是非常必要的。

对于声部进行的平稳写法的规律，应扎实地熟练地掌握，要熟练得“象系衣服钮（扣）子”一样能毫不思索地系好，也象写字的“笔顺”或拼写词汇的“字母”那样成为下意识的习惯活动，不思索而自然地完成它。这是学和声的基本功。

同时，除了懂得以上所述规律及掌握写法外，重要的问题

还在于理解"声部进行"写法要求的意义。须注意"声部进行的正确"其目的所在。因此下面再着重地重复地归纳它的原则如下，并盼读者分析典型作品，分析其声部写法与以下所述进行对照。

1、使不同的声部合乎各自的特征。

a. 旋律声部（特别是独立于四部和声之外的）可以自由顺畅地进行。

b. 内声部要平稳，以避免影响旋律的突出。

c. 低音声部做为和声基础，要有比较明确的功能性，也要有一定"独立"性。它常和旋律或内声部成不同方向的进行。这在于形成声部运动的对比，但有时又与旋律结合，如形成某种平行（三度或六度）或模仿关系。

2. 和弦中各声部的"正确"进行，在于能明确地表现出调式各音级的（功能）进行和解决，尤其是内声部平稳进行才能结合而统一地明确表现和弦的功能。

3. 适当地保持各声部的流畅

对于四部合唱而言，各声部除了共同表现出和弦的功能以外，各声部本身，有时也要求有一定的旋律化及艺术表现力。特别是"分部性"写做的声乐合唱作品。（这里所说的"分部性"写作是指那些以和弦为基础的四个声部中，（或各声部中）讲求各声部的旋律化。巴赫的"圣咏"是这种的简洁写法的典范。）（见后文例）

4. 声部中出现平行的现象

八度平行，是应当避免的，因为它破坏四个声部的平衡，破坏四部和声的效果。但在实际作品中，出现八度平行的旋律片

断，是为了加强旋律的表现，减少了一个“不同的”声部，有意打破四声音响的平衡。

声部中的三度或六度平行尤为常见。也是加强旋律性的一种写法。这常是加强旋律的流畅而不是强调功能，不是强调“强进行”的手法。

五度平行的写法，对于七声大、小调调式，常是应回避的，尤其是纯五度的二度进行，常不利用于功能进行的调式特性，或常使和弦属性不清楚。

在超过四个声部的写作时，同样应遵循声部进行原则的习惯的平稳写法。但常见到将多于四个声部的声部对某些声部进行平行，也就是声部重复的写法。（见8题后例）

了解和探求和声的声部行进的规律的目的及其特征，才能较好地运用声部进行法则，也可能自由地，丰富它或改进它。多分析实际艺术性强的名作，会有极大的启发。

5.少于四个声部的合唱：

可见于二部或三部的合唱。也基本上符合四部和声中的声部写作原则。经常还是以较高声部表现为旋律声部，而二声部或三声部应尽量暗示或表明出和弦及其功能序列。这种二声部或三声部的写作不一定要有“单独”的低音线的低音声部。

（二）声部进行的写法

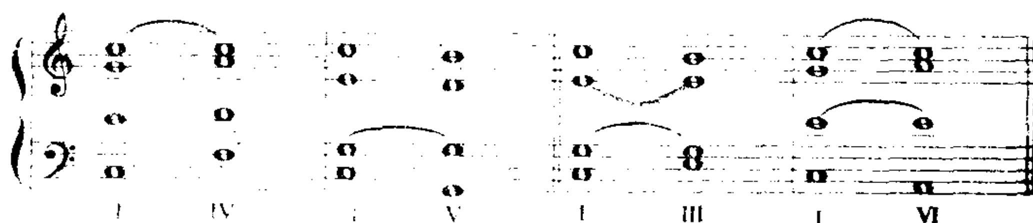
如前所述，和弦连接时，需要功能明确，因此内声部或上三声部的进行应当平稳。平稳的写法是，每个声部不做不必要的移动。大的跳进更应避免。两个和弦，如有共同音尽量保持在同一声部之中。（这个原则适用于原位和弦的连接，也适用于转位和弦的连接。）

上三声部与低音多成反向，少用平行进行。（有时也可成双声部的反向。）

1、最平稳的进行（以原位和弦为例。）

（1）如果前后两个和弦有共同音，将此共同音保持在相同声部。其余的音、依最近的音程进入下一个和弦。（根音成三度关系时，前后和弦有两个共同音，根音成四、五度关系时，有一个共同音）（见6-9例）

**例6-9**

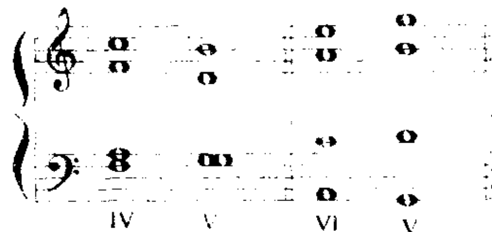



（2）如果前后两个和弦没有共同音时，将上三声部各音与低音声部成反向进行，并向最近音程进入下一个和弦。（根音向上或向下成二度进行时，两个和弦没有共同音）。（见例6-10）

2、和声连接法与旋律连接法

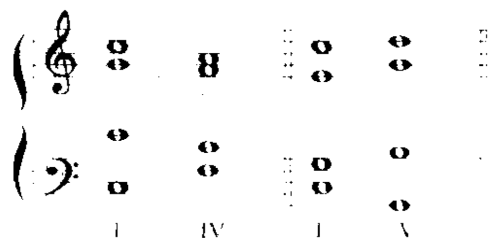
上述的连接的例子中可分为两种连接法，有共同音保持的连接称为和声连接法。（见例6-9）。没有共同音保持的连接，称为旋律连接法。（见例6-10）

**例6-10**



但是当有共同音而不保持的连结，也成为旋律连接法。但仍应进入到较近的音程处去。这时上三声部常与低音成反向进行。（见例6-11）

**例6-11**



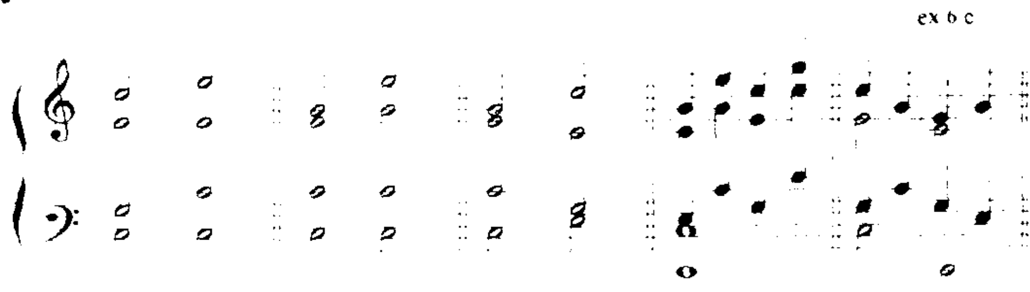

## 三、高音声部的旋律化及跳进

应用上述“平稳进行”方式，在只用原位正副三和弦的情况下，高音声部很难获得流畅，活跃的旋律。所以提出一些使高音声部旋律化的方法。

（一）相同和弦（排列）位置改变。

在相同和弦中，各声部的移动，包括从密位改成疏位，或从疏位换为密位，都可获得声部的活跃变动。（见例6-12）

**例6-12**

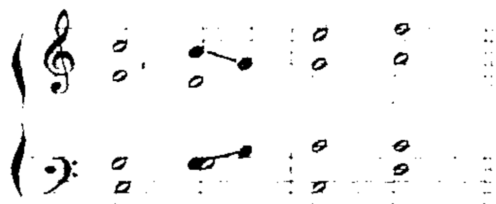


（二）节奏细分。

与上一条相似，在同一和弦之内，把拍子细分，使某些声

部在较短时值上，在同一和弦之内，进行跳进。(例6-13)

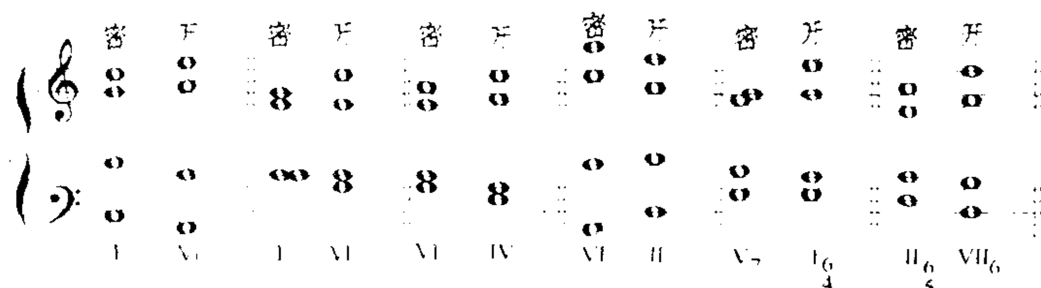
**例6-13**



（三）不同和弦连接时，排列法的改换。

由密位改为疏位，或反之，或获得声部灵活（例6-14）

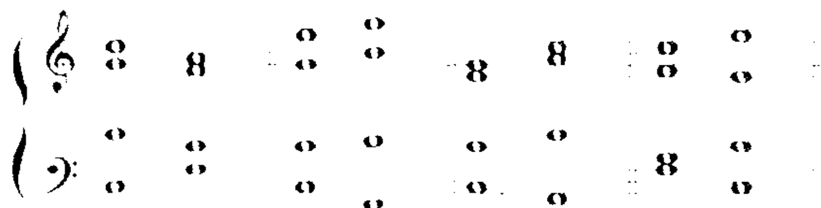
**例6-14**




（四）有共同音而不保持在同一声部。

即由和声连接法改为旋律连接法。可获得声部的自由。（例6-15）

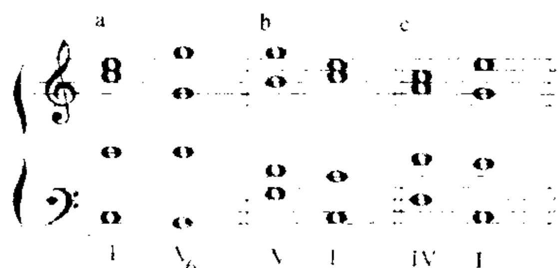
**例6-15**



（五）使用和弦中音的省略或重复的安排。

将和弦中某音省略或重复以取得高音的进行的变化。（例6-16）

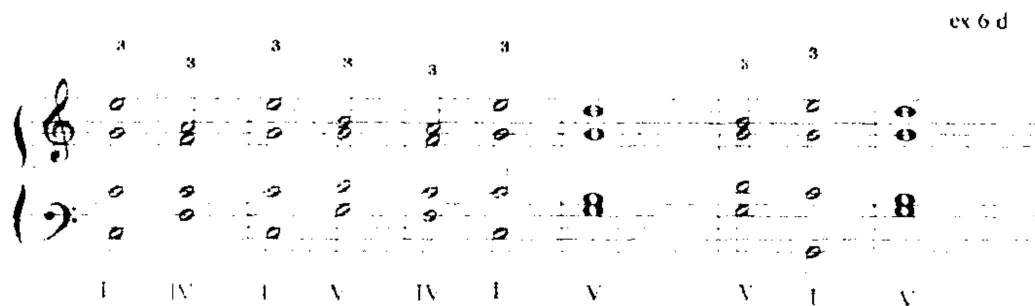
**例6-16**




（六）三音跳进。

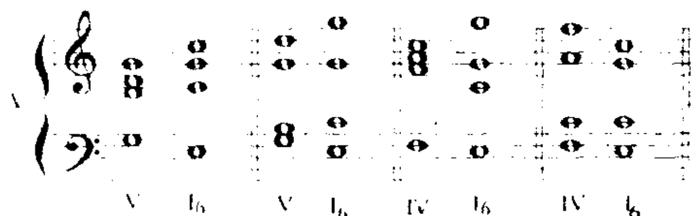
在只使用原位正三和弦时，在 I - V，或 V - I 以及 I - IV 的连接之间，可在高音声部中（或次中间声部中）做三音跳进。即三音跳入下一和弦的三音。可以获得声部的自由。（例6-17）

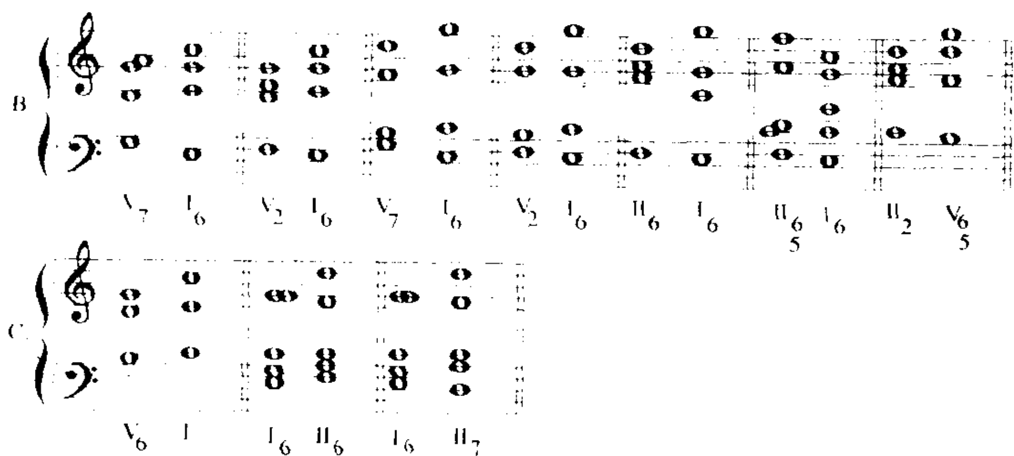
**例6-17**




（七）三和弦或七和弦（及其转位）进入后和弦的六和弦形式（第一转位），常是高声部跳进的机会。（或者从第一转位进入其它和弦，也常可获得高音声部的跳进。）这里所指的主要是 $\mathrm{I}_6$、$\mathrm{V}_6$。（例6-18）

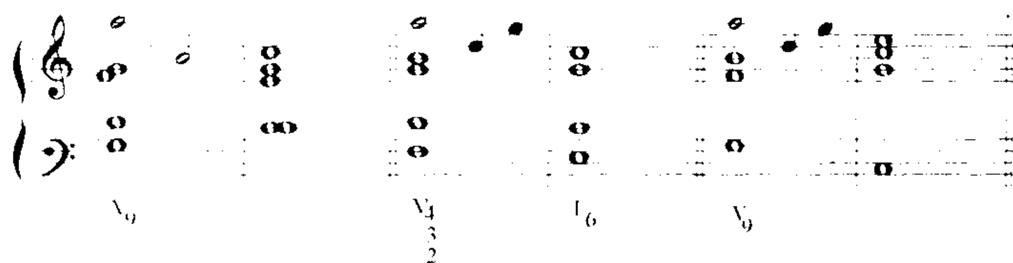
**例6-18**





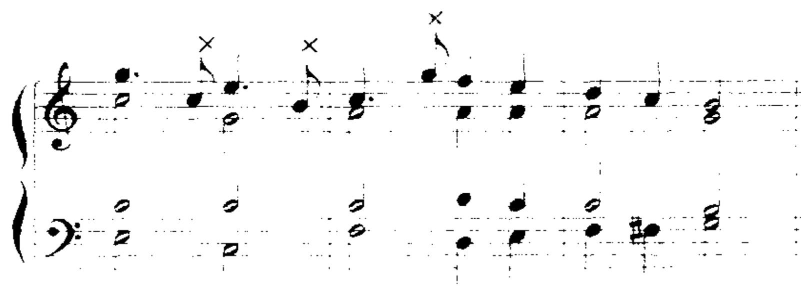

（八）九和弦在本身和弦之内跳进。（这里主要是指的常见的 $V_9$）（例6-19）

**例6-19**




（九）跳到和弦外音的写法。（跳入“跳邻音”）（例6-20）

**例6-20**



## 四、本题（第六题）的曲例的分析要求

请对于本讲所附作品题中声部数目，声部排列，和弦连接及声部进行做出分析。

作品如1.《哈里路亚》片断。2.《浮士德》歌剧中园舞曲与合唱片断。3.《森林之歌》合唱片断。4.弗雷《镇魂曲》片断。5.《塞维尔理发师》独唱与合唱片断。6.《罗汉格林》中婚礼进行曲。7.《蝴蝶夫人》“晴朗一天”的片断。

提示一：对上项作品进行分析时请注意解答以下问题。

1.声部数目及其变化。排列的开放或密集。声部进行中的和声连接或旋律连接。

2.记出其调性，调式以及变化。

3.在声部进行方面。

（1）上三声部的形态。（与以上“1”条联系、补充）

（2）内声部与低音的关系。

（3）旋律有无跳进。

（4）声部之间的平行。

（5）旋律中的和声外音。

提示二：遇有变音、换调、转调或其它尚未讲到的问题，可暂搁置不论，也可预习后面有关讲题，进行分析。

（乐谱见本讲后所附）

## 五、本题的习题

1.做以下根音四（五）度关系的三和弦（原位）连接。用和

声连接法及旋律连接法，开放排列及密集排列。（在$C_{大}$调，在a自然小调，a和声小调。）

（1） Ⅰ-Ⅳ， Ⅰ-Ⅴ， Ⅳ-Ⅰ， Ⅴ-Ⅰ。

（2） Ⅵ-Ⅱ， Ⅵ-Ⅲ， Ⅲ-Ⅵ。

2. 做根音三（六）度关系的三和弦连接，用和声连接法，开放及密集排列。（在D大调，b自然小调，b和声小调）

（1） Ⅰ-Ⅲ， Ⅰ-Ⅵ， Ⅳ-Ⅵ， Ⅵ-Ⅳ， Ⅳ-Ⅱ。

（2） Ⅴ-Ⅲ， Ⅴ-Ⅶ， Ⅲ-Ⅴ。

3. 做根音二度关系的三和弦连接，用旋律连接法。（在F大调，d自然小调，d和声小调）

（1） Ⅶ-Ⅰ， Ⅲ-Ⅳ， Ⅴ-Ⅵ， Ⅱ Ⅲ， Ⅵ Ⅴ。

（2） Ⅰ-Ⅶ， Ⅳ-Ⅲ， Ⅲ-Ⅱ， Ⅱ-Ⅰ， Ⅶ-Ⅵ。

4. 在$C_{大}$，$C_{小}$；$A_{大}$，$a_{小}$；$B^{\flat}_{大}$，$g_{小}$各调上，写出以下和弦连接的平稳进行。（旋律在根音(8)，三音(3)，五音(5)不同位置）

（1） Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ，Ⅰ-Ⅳ-Ⅰ，Ⅰ-Ⅴ-Ⅵ。

（2） Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ，Ⅵ-Ⅴ-Ⅰ，Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ。

（3） Ⅳ-Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ，Ⅴ-Ⅰ-Ⅳ-Ⅰ，Ⅰ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ。

# 第七题 和弦外音

## 一、和弦外音的概念和作用

在主调音乐作品中，表现于各种声乐（包括独唱、合唱）、器乐（包括独奏、合奏）之中，有着多种样式的旋律与和弦，也

出现了多种写法的和弦外音。

旋律是包含着调式功能与各种节奏式样和旋律起伏线诸因素组合而成的。旋律伴随着一定的调式运动，可以“透视”到其中的和声运动背景。所以在大多数的作品中并不是“一个音、一个和弦”那样去考虑和弦配置的，而是用和声的功能运动做为背景制约的，当配置和弦后，自然地分辨出旋律中的和弦音与非和弦音。

同一旋律，又可能有多种和声配置的不同。从不同的功能角度，配定了和弦，不属于和弦的音，则是和弦外音。因为在未配和弦的旋律中，和弦外音也常可能不十分确定。

和弦外音，不只在在曲调上起作用，它在和声功能方面，加强动力，或削减动力，在节奏、织体方面也起着作用。更可在音乐的色彩、风格（包括民族风格，地方色彩，个人特性）方面起着重要作用。和弦外音还与和弦音结合而起着调节节奏及和声的作用。

和弦外音、包括有：经过音、助音、倚音、留音、先现音、持续音以及一切更为自由的特殊的“例外”情况。

了解不同作家、不同作品中使用和弦外音的特点，对我们掌握旋律及和声语汇的风格有很大作用。和弦外音的区分可以从它与和弦的关系，它与节拍、节奏之间的关系等方面来观察。

(1)和弦外音可以是介乎两个和弦音之间的，这两个和弦可以是同一和弦功能，也可以是不同的和弦功能。(2)和弦外音可以高于或低于其前后的相同的两个音，(3)也可以介乎于两个不同音之间。(4)和弦外音可在强拍，也可以在弱拍。(5)可以位于前一和弦，也可以位于后一和弦，(如果前后是不同和弦时。)

和弦外音还可能是经过若干和弦而只属于其中某些和弦，而延续着的长音。

这样，就可以依据以上各不同情况予以区分。

## 二、各类和弦外音

（一）经过音：曲调在直向进行时，介乎和弦音之间的和弦外音，即经过音。因此经过音是介乎两个和弦音之间，以顺序直向的样式连接它们的一个或若干音。

经过音可以是自然音级，称自然经过音，也可以是变化音级，可称半音经过音。经过音可用“×”来标记。

1. 介乎同一和弦中的经过音（见例7-1）

2. 介乎两个和弦中的经过音（见例7-2）
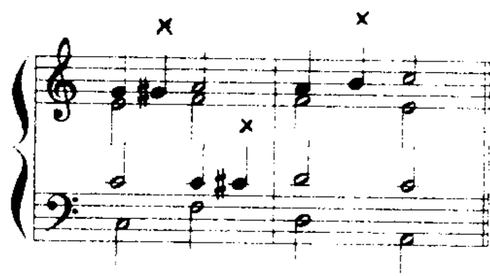
3. 跳进或自由的经过音（见例7-3）

4. 形成和弦的或分解音性的经过和弦或分解经过音。（见例7-4）
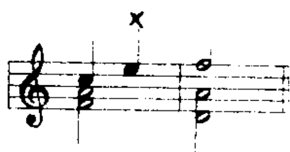
5. 在强拍或强音处的经过音，可称强经过音（见例7-5）（及7-1）（强经过音有接近“倚音”的性质。）（用“＋”标记）

**例7-1**
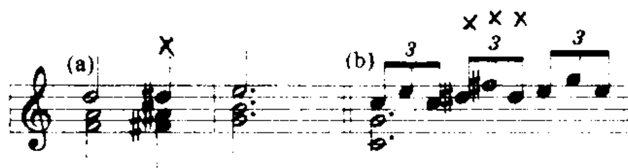
例7-2
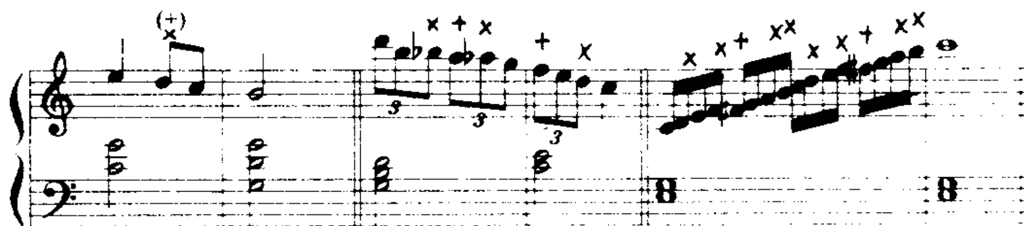


例7-3



例7-4　（a）




例7-5



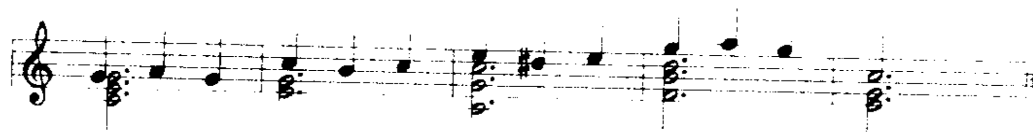
（二）助音：助音或辅助音。（有时被称为邻音，换音等）助音是在两相同音之间成二度关系的和弦外音。可以是全音或半音。助音常出现在弱拍或弱音位置。可以是上助音或下助音。（见例7-6）

有时，连用上、下助音，可称双助音或转助音（见例7-7）在若干声部中的助音同时形成和弦，可称助音和弦。（见例7-8）

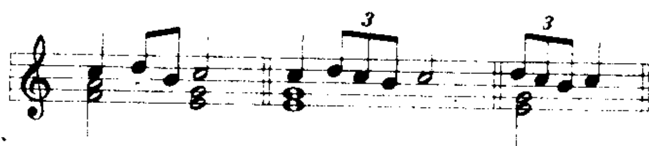
助音还可做和弦外音的助音，即使它本身是和弦音，但它的作用是和弦外音性助音。（见例7-9）

还有位于强拍或强音（节奏）处的助音，称强助音。（见例7-10）

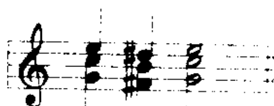
**例7-6**



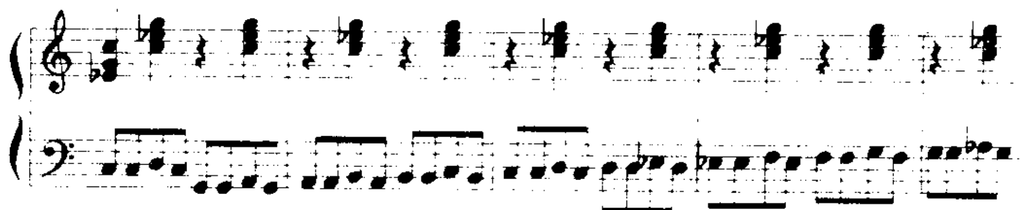
**例7-7**




**例7-8**



**例7-9**



**例7-10**



（三）倚音：是强拍上的和弦外音。（有时被称为邻音）。后

面则依级解决，这是和弦外音唯一由强至弱的节奏性的音。它有由不谐合向谐合解决的性质，是颇具动力感的如弦外音。倚音的前面，可以从其它音程跳越而来，也可以是邻级或同级的音。（见例7-11）

在四部和声写作中，要注意声部关系。倚音进入的和弦音最好不要与其它声部中重复，否则会减少“新鲜”感。倚音在最高声部时更要注意这一问题。倚音在高音声部解决入主和弦根音时，另一根音应在相隔的声部中重复。最好要把重复音安排在最低声部。（见例7-12）

倚音前面有相同音时，称为有“准备的倚音”，也被称为“不连续的留音”。（见例7-13）

如果同时用两个倚音或连续用两个倚音，可称双倚音。如果三个以上同时的倚音形成和弦，称为倚音和弦。见（例7-14）

**例7-11**

**例7-12**

**例7-13**

例7-14



（四）留音：留音（或被称为延留音，缓音，挂留音等）是属于前面和弦中的音而延迟到后面和弦中成为新和弦中的和弦外音。它在后面的和弦的强拍（或强节奏处）出现之后在弱拍（弱节奏）地位解决到和弦音。

留音与和弦之间形成不谐合的音程关系，在功能方面表现为动力性，有待解决。它的节奏是强至弱的感觉，常见到的是自上而下的解决方式。（见例7-15）

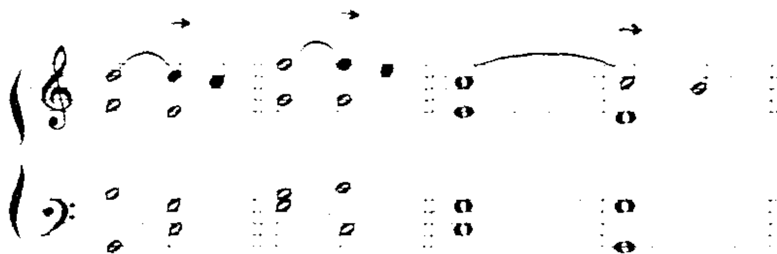
但向上解决，也是可见的，以半音关系为多。（见例7-16）

如果同时有几个留音结合为和弦，则是留音（延音）和弦。（见例7-14）

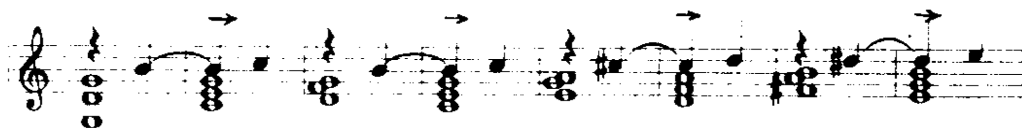
在四部和声写作时，留音解决入和弦的声部，不宜在其它声部重复（与倚音的处理一样）。重复和弦三音或导音都不好。

留音还可先进入其它音之后解决。（见例7-18）

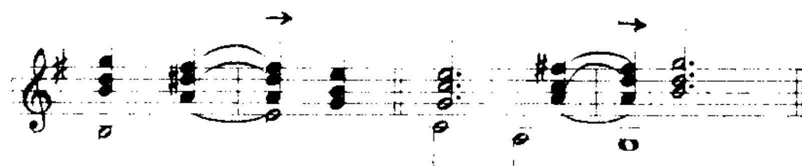
例7-15



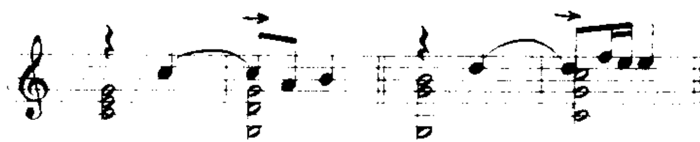
例7-16



例7-17



例7-18

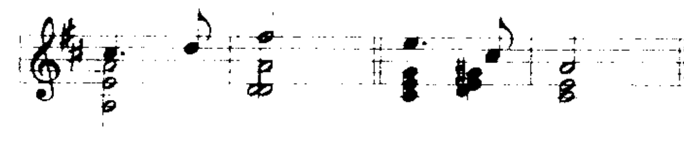


（五）先现音：在两个不同的和弦连接时，在前一和弦的末尾予先出现后一和弦中的和弦音，是先现音。先现音位于前小节的弱拍，时值较短。先现音常不用连线。（例7-19）如果先现音不进入相同音，而跳入其它和弦音，是自由先现音。（例7-20）

例7-19



例7-20



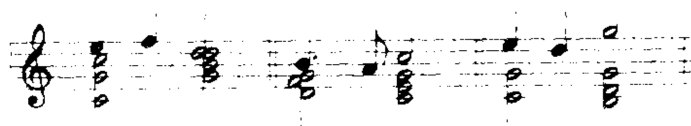
（六）自由和弦外音

有一些进不能归入以上这些类和弦外音的情况，这些特殊的和弦外音可以都称它为自由和弦外音。

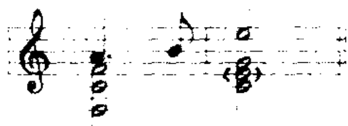
1. 邻跳音（前邻后跳音）（有译名为“规避音”）是由前面的音先依级进行，后跳回到后面和弦音。这两个进行方向是相反的，这一和弦外音用在弱音位置。（见例7-21）但如这种前邻后跳是在同一方向，则是自由经过音（见例7-22）

2. 跳邻音。（前跳后邻音）（译名为“骈技音”）是由前音先跳入此和弦外音，再向反方面邻音级进。（见例7-23）如果前跳后邻音，是在同一方向，则亦属自由经过音。（见例7-24）“例7-25”是更为自由的和弦外音。
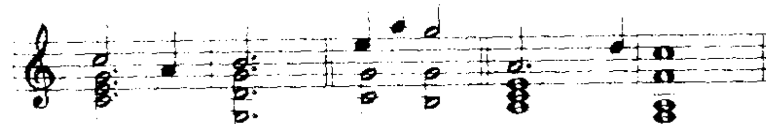
**例7-21**



**例7-22**



**例7-23**



**例7-24**
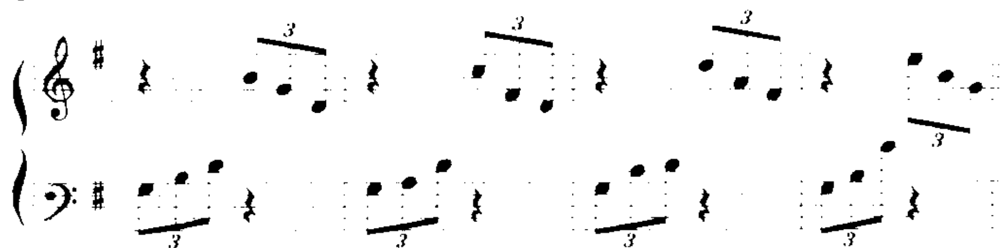


**例7-25**



（七）持续音：持续音（或称延续音，长音）是一个持续着的长音，是经过若干不同和弦的一种特殊类型的和弦外音。通常这个长音是开始和结束和弦的和弦音，而在中间过程中由于改变和弦而成为和弦外音。它与同时进行的和弦，由于和弦的变化而产生各种不谐合度及功能复合的动力和色彩上的特殊效果。持续音一般而言，要持续经过三个和弦。但可持续在很多和弦很长时值中。持续音常用低音声部。但在高声部及中声部也是多见的。续持音常见的是主音，属音，及主属两音的双持续音。其它级音的持续如下属音或中音等级音也可看到。

持续音，可形成某种节奏型而实用。还可能是某种音型或和弦性持续，或某种乐汇性的持续。

**例7-26**

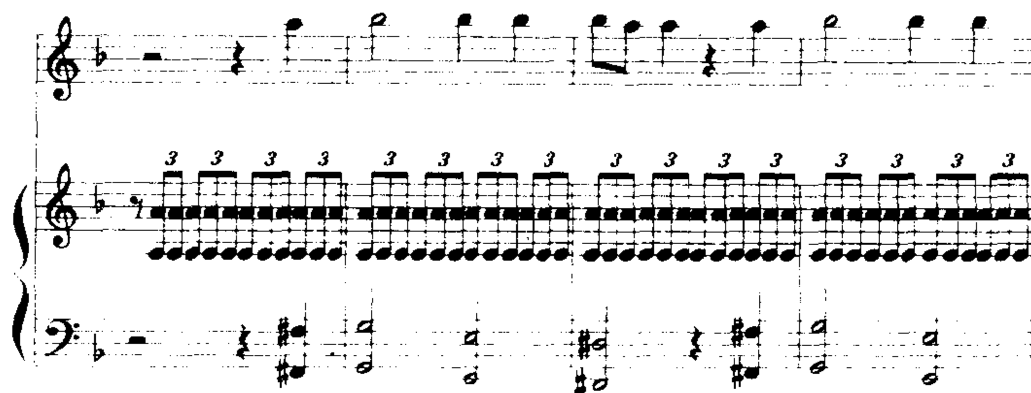


**例7-27**



例7-28

舒伯特《魔王》片断



以上三例，都是持续音。例7-26是低音声部的主音持续。例7-27、是G小调的中音（第三级音）在低音声部的持续。例7-28是d小调的属音在中声部的持续。

## 三、和弦外音分类表

**表7-1**　　表一、和弦外音与和弦关系的分类

**和弦外音**
- 1. 属于某些和弦（而不属于另一些和弦）…………持续音
- 2. 属于其它和弦（不属于本和弦）
  - 属于前和弦……留音
  - 属于后和弦……先现音
- 3. 完全不属于和弦
  - 在本和弦之内
    - 强拍（二度进行）……倚音
    - 弱拍
      - 往返同音之间……助音
      - 在二音之间……经过音
  - 在前一和弦之内（或不属于前后和弦）
    - 邻跳音
    - 跳邻音
    - 自由音
    - ……自由和弦外音

表二为和弦外音依据特性不同的分类

表7-2

## 表二　和弦外音表现性质分类

<table>
<tr><th>性质<br>和弦外音分类</th><th>解决进行</th><th>与前和弦关系</th><th>属于和弦否</th><th>在和弦地位</th><th>位于强弱拍</th><th>节奏性</th><th>附　注</th><th>其　他</th></tr>
<tr><td>经过音</td><td>顺序前进</td><td></td><td>不</td><td>本</td><td>弱</td><td>弱</td><td>（强拍经过音可做为倚音）</td><td>例外，有自由经过音</td></tr>
<tr><td>助音</td><td>往返二度</td><td></td><td>不</td><td>本</td><td>弱</td><td>弱</td><td>强拍助音可做为倚音</td><td></td></tr>
<tr><td>倚音</td><td>二度</td><td></td><td>不</td><td>本</td><td>强</td><td>强</td><td>弱者倚音可做为跳邻音</td><td rowspan="3">（唯一强节奏和强外音<br>}性质较相近<br>}性质相反</td></tr>
<tr><td>留音</td><td>二度</td><td>同度</td><td>前</td><td>后</td><td>强</td><td>弱</td><td>不连续的留音做为有准备倚音</td></tr>
<tr><td>先现音</td><td>同度</td><td>不定</td><td>后</td><td>前</td><td>弱</td><td>弱</td><td>例外，有自由先现音</td></tr>
<tr><td>邻跳音</td><td>反跳</td><td>二度</td><td>不</td><td>前</td><td>弱</td><td>弱</td><td rowspan="3">}动向相反<br>包括其它不容易解释的例外</td><td rowspan="3">}性质相近（可都做为自由和弦外音）</td></tr>
<tr><td>跳邻音</td><td>二度</td><td>反跳</td><td>不</td><td>前</td><td>弱</td><td>弱</td></tr>
<tr><td>自由音</td><td>跳</td><td>跳</td><td>不</td><td>前</td><td>弱</td><td>弱</td></tr>
<tr><td>持续音</td><td>持续</td><td>不定</td><td>最初及最末</td><td>自始至末</td><td></td><td></td><td>延续不变</td><td></td></tr>
</table>

## 四、和弦外音的应用

在和声性作品中，大体可从两种风格，两种手法写作中去分析研究和声外音的用法。一种是四部合唱式作品中，各声部有适当的旋律化，或可说是复调化的四部和声作品。这种作品可在四声部和柱式织体的基础上分部加以和声外音。可以称为“分部写作”的方法，在巴赫圣咏中容易看到这种手法。

另一种是完全的主调音乐体裁，是以某种明显的旋律，具有自己相对独立的旋律线，节奏型的特性，再配合以有体裁性的，一定的节奏型的某种和声性织体。这种写法，在伴奏中明确了和弦的功能，而和声外音却主要表现在旋律声部之中。

（一）分析和弦外音的步骤：将乐谱中和弦音找出，即可分析出和弦外音来。

**例7-29**

巴赫《圣咏》

a. b.

I V6 V I6 IV V2 VI6 VII6 I6 V I

从上例（例7-29a）中，将和弦分析出来，写入（例7-29b）例中，只保留和弦（柱式）的音，并注出和弦级数标记，显而易见不列在这个谱子的音，都是和弦外音。

再用以下器乐作品的例来看，仍将和弦音找出，其它音也很容易地分析出来。

**例7-30**

奏鸣曲 49 之 2（贝多芬）

D大: I II6 I6 II6 I6 II6 (V6 5 / V) V

（二）各种和弦外音的用法。

1. 助音，经过音。在四部和声中，相同和弦之间，可以加用。其用法可见例7-31，7-32。其中的 a 是原始的和声进行，而所附的 b，c，d 是用和弦外音的写法。

在例7-33中，则是原始乐句的和弦的骨架（见 a），然后，设计出其间可能加用的经过音或助音（见 b 中的黑符头），经过选择，可以试做一种供参考的方案。（见7-33c）

**例7-31**

a. b. c. d.

**例7-32**

a. b. c. d.

例7-33

a

b

c

2. 倚音。在和声进行中，在强拍地位加用倚音是方便的。下例7-34，7-35中的a是原始例案，b以及c是加用倚音的设计。在例7-36中，a是原始乐句，b是加用倚音的设计。

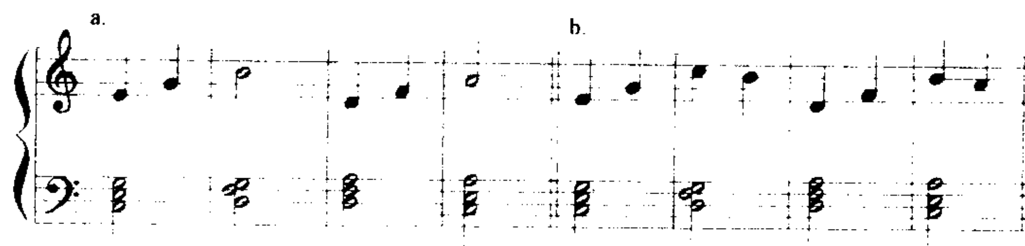
例7-34

a.

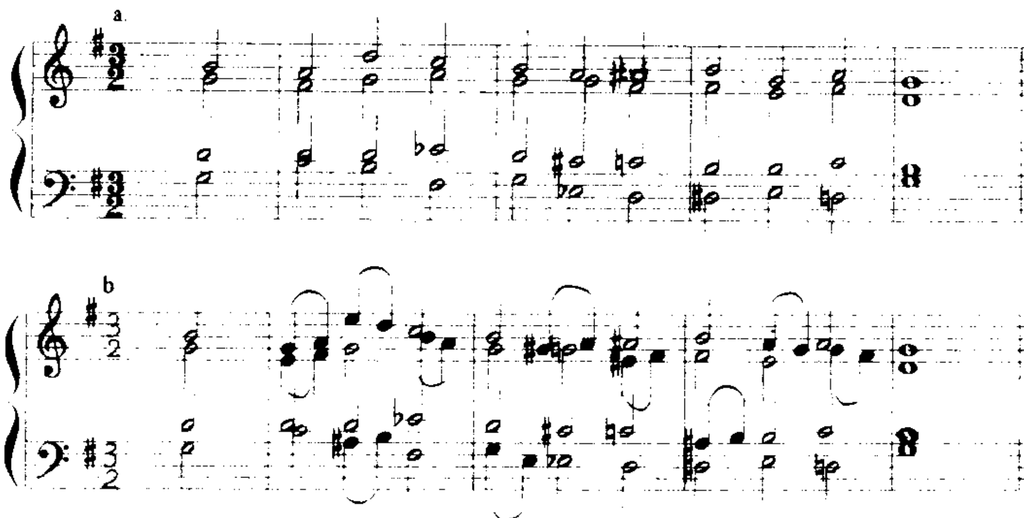
b.

c.

例7-35
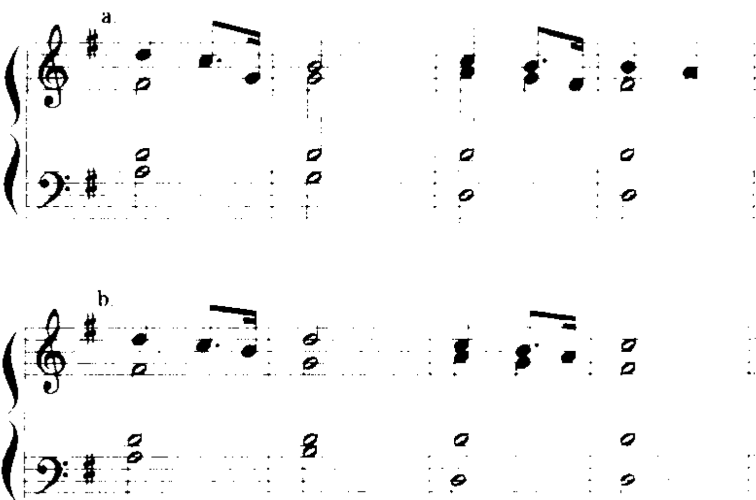


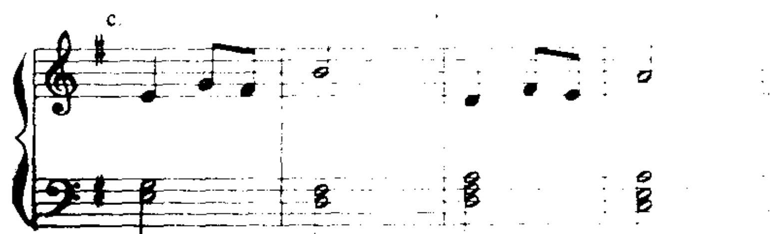

例7-36




3. 跳音。前邻后跳或前跳后邻音，亦可自由的应用。如将上面例7-34a，改写，可得到如下的例7-37中的几个变体。

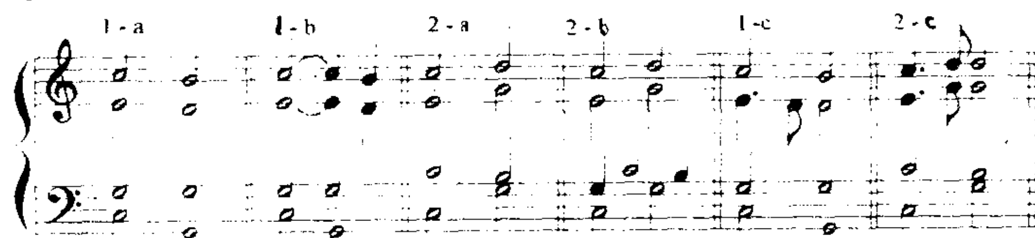
例7-37



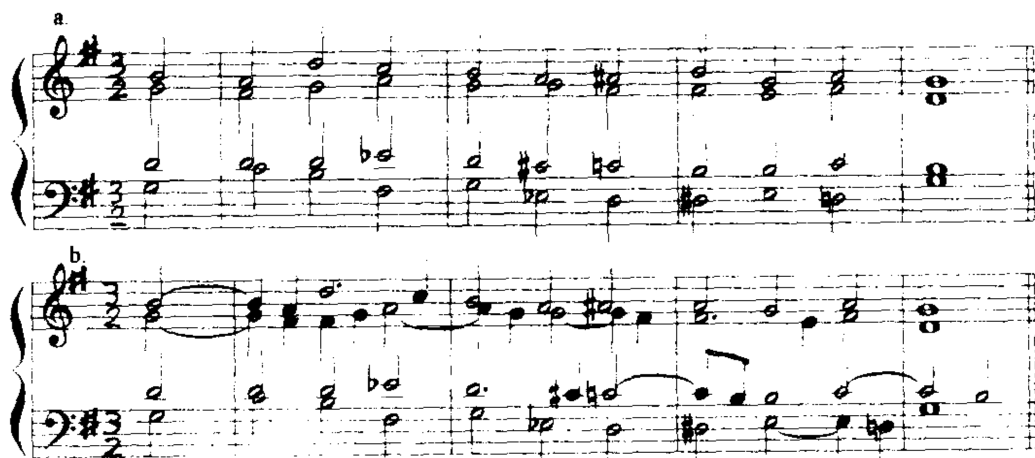



4. 留音，先现音。在四部和声，同声部之间，多容易使用留音或先现音。下面的例可供参考。在例7-38中的 b 或 c 中是留音或先现音。在例7-39中的 b. 则是加用留音的例。

**例7-38**

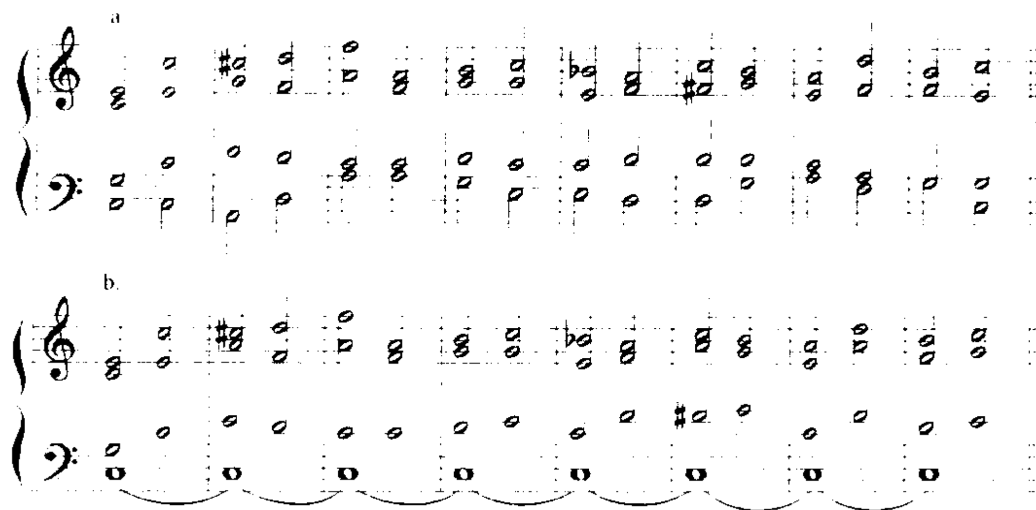



**例7-39**




5. 持续音。假如将四部和声的某一部改成持续音，其它三部应当是完全的和弦。如果有两部成为持续音，其它两部也须能表明和弦的性质。参例7-40。

例7-40




## 五、在作品中对和弦外音作用的分析

（一）请分析下面谱例的片断中的各种和弦外音。

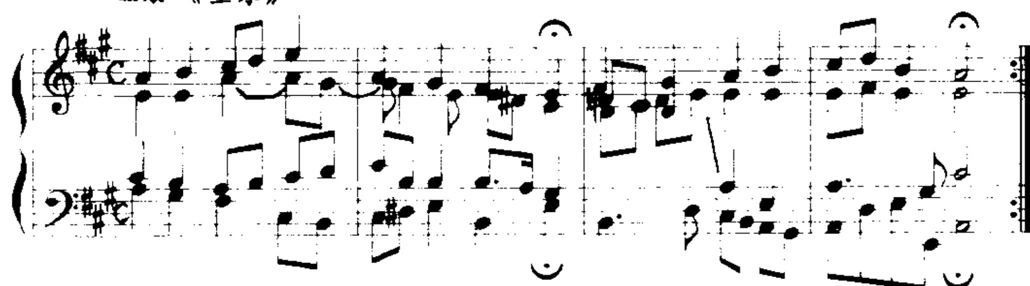
如：肖邦《催眠曲》,《摇篮曲》德沃夏克《幽默曲》,《浮士德》中圆舞曲，瓦格纳《婚礼进行曲》等（有些附在本讲后面）
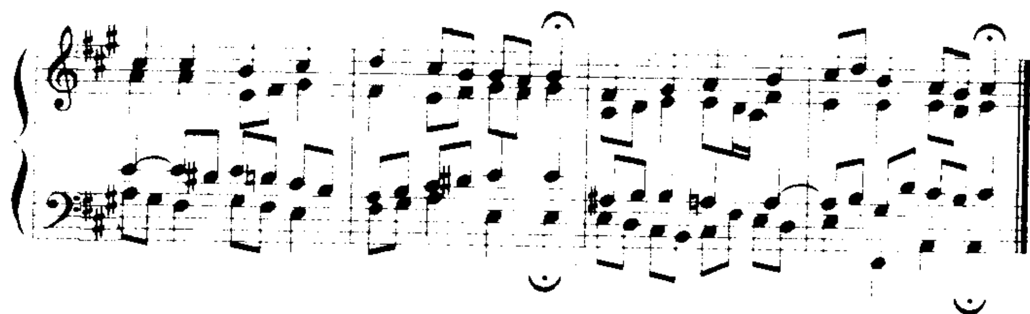
（二）分析巴赫《圣咏》第35首中的调性，调式，和弦，及和声外音。（见例7-41）

（三）分析.格里格《蝴蝶》片断中的和弦，调性调式，及和弦外音。（见例7-42）

例7-41

巴赫《圣咏》





例7-42

Allegro grazioso

格里格《蝴蝶》

*p*

*f*

*p* *poco rit.*

# 第八题　和声图式与和弦缩写

学习和声主要应向作品学习，因此分析和声应是学习的必要方法，也是重要的基本功。

具体而准确地分析、研究名家作品中的和弦运用、和声句

式结构，和声布局等等，才能深入感受到和声语言的真谛。因此本题介绍一些分析和声有用的方式、方法。掌握运用它们，绝不只是“形式”、“技术”问题，而是联系着音乐形象及创作构思的重要问题。

在实际的主调音乐中，“四部和声”的写法当然是重要原则和基本写法，但这种写法直接运用于实际只是少数实践样式。各种织体的变化及作品的整体和声安排才是创作的实际。因此认清声部与织体关系，了解和声句式与全曲和声布局才是至关重要的。因此在这里提出以下几种基本方法，如和弦缩写，和声原型谱示对于实践写作是学习性的重要内容，而和声分析图式，调性布局的分析又是对于实际写作的设计更是非常有益学习的重要的基础知识。

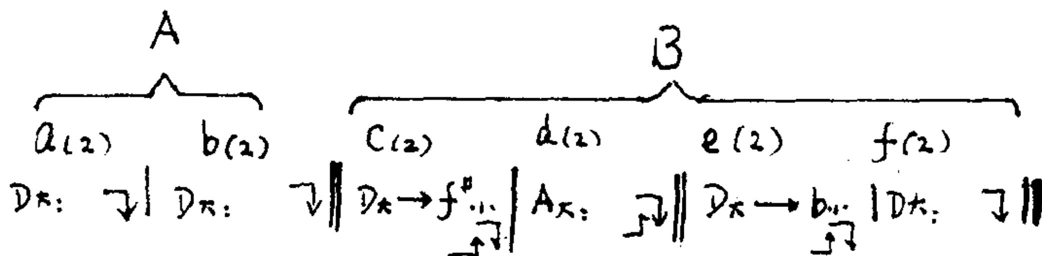
## 一、调性布局的图式

各种图式表明作品的调性、调式的脉络，写出和声的布局，可以理解音乐发展的轮廓

（一）以巴赫《圣咏》24首为例，将分句的调性及句中转调记出来，可以得出下列调性布局的简单图式。（乐谱见后文）

**表8-1**

**巴赫《圣咏》第24首**



它的调性布局，可记在谱上如：（例8-1）

**例8-1**

A a　b　B c　d　e　f

D大：　D大→f#小　A大：　D大→b小　D大

（二）以《幽默曲》为例，将其中各段，各句调性及句中调式交替，乐段之间换调标出。见表8-2。调性布局示谱，见例8-2。

**表8-2**

**幽默曲（德沃夏克）**

A　$G^b$大 a(4) ↗ | $G^b$大 a'(4) ↘ ‖ $G^b$ b(4) ↘ | $G^b$ b'(4) ↘ ‖ $G^b$ a(4) ↗ | $G^b$ a'(4) ↘ ‖

B　f#小→A大 c(4) | f#小 c'(4) ↗ ‖ f#小→A大 c(4) | f#小 c'(4) ↗ ‖

A'　$G^b$ a(4) ↗ | $G^b$ a'(4) ↘ ‖ $G^b$ b(4) ↘ | $G^b$ b'(4) ↘ ‖

**例8-2**

A　B　A

$G^b$大　f#小　（A大）　f#小　V　$G^b$

（三）贝多芬《悲怆》奏鸣曲第一乐章的调性布局

如以上两例相似，调性是与曲式中段落结合而发展的。对于大型作品的调性，可从大体先分部指出，然后在局部及细部详细分析。（乐谱见第九讲）。这里，先对作品进行曲式分析，再注以各部的段（句）的调性。

从主题调性看来，主部是 c 小，副部是 $e^b$ 小—$D^b$ 大—$e^b$ 小—$E^b$ 大，结束段是 $E^b$ 大。再现时主部是 c 小，副部是 f 小—c

小，结束段则是 c 小。中间的展开部是 g 小—e 小，e 小—g 小—c 小—e 小的转调过渡。

主题在呈示部是“a. a. b. b”，是开放性二部性结构，在再现部是“a，a”，是省略，简短的。而再现部中还省略了连接段。

**表8-3（一）**

**贝多芬奏鸣曲第十三号（悲怆）第一乐章**

曲式与调性图式

引子（1—11小节） x（1+1） x′（2(+)） y（如x+w）（1+1 +3 +1） ‖
c小 E♭大 c小 D大c小 （闯入）

呈示部 主部（11—35） a（8+1） a（8） (补)b（4） b（4） | 连接段（35—51） a′（2+） a′（1+3） a′（1+3） 补（1+1+1） +2 ‖
c小 ↓ ↑ G大 A♭大 B♭大

副部（51—81） c（4+(1)） d（似c′）（4） c（4） d（4） c（4） d（4） c（4） c′（(3)） 补（模进）（2+2+1+1） |
e♭小 D♭大 D♭大 e♭小 E♭大 ↓

结束部（段）（81—132） e（12） e（12） f（4） f（4(+1)） a′（4） 补（返回或接下）（7） ‖
E♭大 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑

**表8-3（二）**

展开部（133—194） x（1+1+2） | a′（3） c′（4） a′（2） c′（2） | c′（4+1） c′（3+1） c′（4） 补（3+3） |
g小 e小 e小 g小 g小 c小

补（5） a′（4） 补（5） a′（4+2+2(+1)） 补（8） ‖
（持续G音）

再现部 主部
(195－221)　a/8　a′/8　a″(补) 4＋4＋1＋1 ‖（原连接段省略）
C:

副部
(221－253)　c/4　d/4　c/4　d/4　c/4　d/4　＋2＋2＋2＋2 ‖
f:　　C:　　C:

结束部(段)
(253－294)　e/12　e/12　f/4　f/4　a（再现性主题）4＋4＋2
C:

x 1＋1＋2 ⋮ a 4＋3＋4 ‖
（插入）

## 二、和声图式

和声图式指的是与曲式结合的和声图式。这个图式要包括每小节的和弦，结合曲式的句、段部位，并分别表明其调性，调式。这样可以看出乐句的调式和声呼应，全曲的功能动静、色彩明暗，节奏疏密整体和声运动形象。

以下分别选例进行分析，并写出和声图式。

（一）巴赫《圣咏》第24首。

它的调性布局的写法，已在上一节分析。现进行每一个和弦的分析。这是二部曲式的四部和声作品，各声部都有旋律化的和弦外音。是两小节为一乐句，而且是每一拍一个和弦的和声节奏性。

在第一段里，是在原调性上巩固着的。从第二段起，进行着转调，换调的和声动力的手法。在和弦运用方面又多选用副属和弦的变音和弦。

综合以上所述的各种写法上的特点，可以感到这类“赞美诗”的体裁风格。

当我们写作大多数和声学教科书中的习题，特别是经常遇到每一乐句包含有大约8拍，而每拍一个和弦这种写法和长久的柱式和弦为基础的和声语言节奏时，会感觉到与这类作品的千丝万缕的联系。

**例8-3**

巴赫《圣咏》第24首

（一）巴赫《圣咏》第24首的和声图式

**表8-4**

**巴赫《圣咏》第24首和声图式**

A段

a (2): D大: $\mathrm{I}$ | $\mathrm{I}$ $\mathrm{I}_6$ $\mathrm{IV}$ $\mathrm{V}^4_3$ | $\mathrm{IV}_6$ $\mathrm{I}$ $\widehat{\mathrm{I}}$

b (2) *1: $\mathrm{I}$ | $\mathrm{VII}_7/\mathrm{II}$ $\mathrm{II}$ $\mathrm{VII}_7/\mathrm{V}$ $\mathrm{V}$ | $\widehat{\mathrm{I}}$ :||

B段

c (2) *2: D大: $\mathrm{I}$ | $\mathrm{I}$ $\mathrm{II}$ ($\mathrm{V}_7/\mathrm{V}$ $\mathrm{III}_7$) | f#小: $\mathrm{III}$ $\mathrm{II}_7$ $\mathrm{V}_6$ $\widehat{\mathrm{I}}$

(f#小: $\mathrm{VII}_7$ $\underline{\mathrm{I}_7\ \mathrm{II}}$)

d (2) *3: A大: $\mathrm{IV}$ | $\mathrm{VII}_6$ $\mathrm{I}_6$ $\mathrm{II}^6_5$ $\mathrm{V}_7$ | $\widehat{\mathrm{I}}$

e (2) *4: D大: $\mathrm{V}_6$ | $\mathrm{I}_6$ $\mathrm{V}_7/\mathrm{IV}$ $\mathrm{IV}$ ($\mathrm{VII}^4_3$) $\mathrm{I}_6$ $\mathrm{VII}_7/\mathrm{IV}$ | b小: $\mathrm{V}_3/\mathrm{IV}$ $\mathrm{IV}$ $\widehat{\mathrm{I}}^{\#3}$

f (2): D大: $\mathrm{V}^6_5/\mathrm{IV}$ | $\mathrm{IV}$ $\mathrm{II}$ $\mathrm{II}_7$ $\mathrm{V}_7$ | $\widehat{\mathrm{I}}$ ||

注：*1是连续用副属功能，不计为离调。

*2是 D 大→f# 小的转调。

*3是“交替”到 A 大调

*4离调到 b 小调但主和弦用了大三和弦。

（二）巴赫 C 大调前奏曲的和声图式（谱见第九讲后）

**表8-5**

**巴赫 C 大调前奏曲和声图式**

A段（C大调）

a(4): $\mathrm{I}$ | $\mathrm{II}_2$ | $\mathrm{V}^6_5$ | $\mathrm{I}$ |

b+c (4+3): $\mathrm{VI}_6$ | $\mathrm{V}_7/\mathrm{V}$ | $\mathrm{V}_6$ | $\mathrm{I}_2$ | $\mathrm{VI}_7$ | $\mathrm{V}_7/\mathrm{V}$ | → $\mathrm{V}$ ||

B段

d(4): $\mathrm{VII}^{\circ 4}_{3}/\mathrm{II}$ | $\mathrm{II}_6$ | $\mathrm{VII}^{\circ 4}_{3}$ | $\mathrm{I}_6$ |

e(4): $\mathrm{IV}_2$ | $\mathrm{II}_7$ | $\mathrm{V}_7$ ↓ | $\mathrm{I}$ ||

尾声

f(6): $\mathrm{V}_7/\mathrm{IV}$ | $\mathrm{IV}_7$ | $\mathrm{VII}^{\circ}_7/\mathrm{V}$ | $\mathrm{I}^{\flat 3}{}^4_3$ | $\mathrm{VII}^{\circ}_2$ | $\mathrm{V}_7$ |

g(3): $\mathrm{I}^6_4$ | $\mathrm{V}_7^{+4}$ | $\mathrm{V}_7$ |

h (3)　　　　i (4)

VII₇/V / D | I / D | V(+#, -3) / D | V₇/IV / T | IV / T | V₇ / T | I ‖

注：这是具有扩充性大尾声的单二部曲式

（三）格里格《致春天》和声图式（乐谱见第五讲）

**表8-6《致春天》**

引(2) [A] a(4) a'(4) b(4)

I | I ‖: I | VI I | IV(4) II₆ | I₆ | I | VI I | IV₆/₄ | I₆ | (I#5 | VI | I#5 | VI)

F#大　　　　d#小: III# | I | III# | I |

c(4) d(4)

VI₆/₄(b1) VI(b5, b1) | III(b1) V₆/₄ | (II(#5, #3) | V₆/₄) | I₂(b7) VI(b) | VI(b1) I₆/₄ VI(b1) | II₆/₄ | I :‖

F#大　　C#大 V#5 | I₆/₄ | C#大

[B] (展开性) e (∽c) (4) e'(4) e^v (紧缩) (1+1+1+1)

V₇ | VII₂ V₇ | VII₂ (V₇/II) | V₇ | VII°₇ | II₂ VII°₇ | IV₆/₄ (I) | VII°₇ | VII°₇ | VII°₇ | VII°₇ VII°₇ |

f#小　　　　能 V₇

e^v (变节奏) (2/3+2/3+2/3)　延伸 (2+2+2+2)　[A'] (再现) a(4) a'(4)

VII°₇ | VII°₇ | VII°₇ | V | V | IV | IV | IV₆/₄ IV₆/₄ | II₇ | V₄/₃(b5) | I | I | IV₆/₄ I | I | I | IV₆/₄ | I |

(A₆)　F#大

b(4) c'(4) d(4)

III# | I₆ | III# | I₆ | IV₇(#1) VII₇(b1) | I₆/₄ | V#5 | I | IV₇(#1) VII₇(#1) | I₄ I₆/₄(#5) | V₇ I₂ II₆/₄ | IV(+3) |

d#小　F#大 (VII₇/V)　(VII₇/V)

补充 (尾句) (8)

II(b5, b1) | VI(b1) | VI(b5, b1) | I | I | I | IV₇(b7) IV₇(b7, b3) | I ‖

(G: I) (E: I) (D: I) F#大

（四）《月光奏鸣曲》第一乐章（贝多芬）和声图式

**表8-7《月光奏鸣曲》第一乐章**

引(5) | [A] a(1+3) | a'(1+1+4)

I | $I_2^{b7}$ | VI $II_6^{b1}$ | $V_7$ $I_4^6$ $V_7$ | I | $V_5^6$ | I IV | $I_6$ $V_7$ | I | (e小 I) $V_3^4$ | I $I_2$ $V_5^6$

c#小 … C#小 … E大 … C大 III … C大 … b小

b(2+2) | c(4)

I $II_5^6$ | $I_4^6$ V | I V | $I_4^6$ | V | $I_4^6$ | V $VII_5^6$ | $V_5^6$ I | $II_6^{b1}$ $II_V^7$ | $I_4^6$ V | I |

b小 … e小 … f#小

[B] $a^2$(1+3) | d(补充)(2+2) | 延续(6)

$V_5^6$ | I $II_V^7$ $I_4^6$ | $V_5^6$ | I $II_6$ $VII_7^o$ | $V_9$ $V_7$ | $V_9$ $V_7$ | $I_4^6$ | $I_4^6$ | $VII_7^o$ | I | $III_V^7$ | $VII_7^o$ |

f#小 … c#小 (G#) - - - - - - - - - G#(持续音) - - - - -

$d^1$(1+1) | $d^2$(3) | [A](再现) a(4)

$VII_7^o$ | $VII_7^o$ | $VII_7^o$ | $VII_7^{b3}$ | $V_9$ VI | $II_3^4$ $V_7$ | I | $V_5^6$ | I IV | $I_4^6$ $V_7$ | I |

- - - - - - - - - - - - - - C#小 … E大

$a^3$(变)(1+4) | $b^1$(2+2)

$V_5^6$ | (I) $V_3^4$ I | $V_5^6$ VI | $III_6^{b1}$ $V_7$ | I | $I_4^6$ | V | $I_4^6$ | V (I) | $III_5^{6}$ III |

E大 C#小 III … f#小 … C#小 IV

结构(5) | 尾声(7+2)

I II $V_5^6$ I | $II_5^6$ $I_4^6$ $II_7$ | $I_4^6$ $V_7$ | I | $V_5^6$ | I | $V_9$ | I | $V_9$ | I | I | I | I ‖

## 三、和声原型谱示

把原曲织体的多声部减缩为四部和声的原型样式。应保持其和弦结构及原来的根音或低音，保留原来“声部进行”写法。(但可用密位样式写出。)这种原型缩写可以理解在织体中作者

的和声语言的基本写法。

**例8-4　（1）巴赫（前奏曲）**

**例8-5　（2）贝多芬《月光》奏鸣曲第一乐章片断**

**例8-6**

**（3）德沃夏克《幽默曲》片断**

**例8-7**

**（4）高塞克《嘉弗特》舞曲**

## 四、和弦压缩
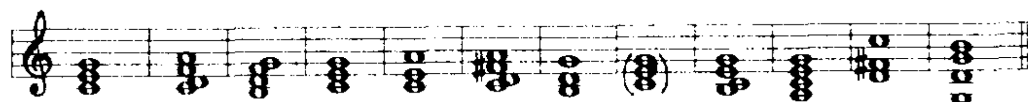
将具有复杂织体的原曲，归纳为基本的柱式和弦，这可迅速地 理解作品的功能序列及和声句式。这种压缩，只保留和弦

中的各音，但可不计转位，不计重复音，不必表示出声部连接进行。可基本用根位的密位写在谱上。（必要时只留部分必要的重要的转位样式）

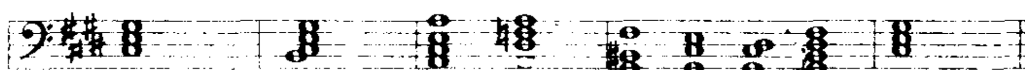
这种和弦压缩只是为简便地，弹出和声的音响去感觉和声的句式，和弦的功能、色彩以及和声节奏。还可以边弹边唱旋律声部以迅速感觉整体效果。

**例8-8**

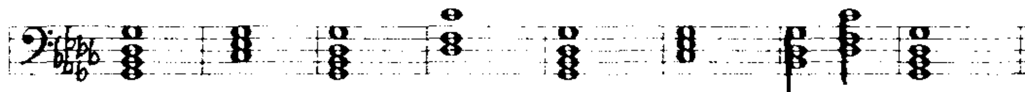
**（1）巴赫《前奏曲》**



**（2）《月光》第一乐章（贝多芬）**



**（3）《幽默曲》**



**（4）《嘉弗特》**



## 五、第二讲的参考分析的谱例

注：本讲所附曲例，应进行和声图式的练习，并结合声部，声部进行，和弦外音进行分析，还应各选片断进行和声原型及和弦压缩的练习。

例8-9

《哈里路亚》(合唱)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

例8-10（一）　　　　圆舞曲与合唱（浮士德）

Soprano

Tenor

Bass

例8-11　　《森林之歌》肖斯塔科维奇

dim.

Fl.

p String

例8-12 《镇魂曲》弗雷

pp

Basses div. et Bar. Solo

pp
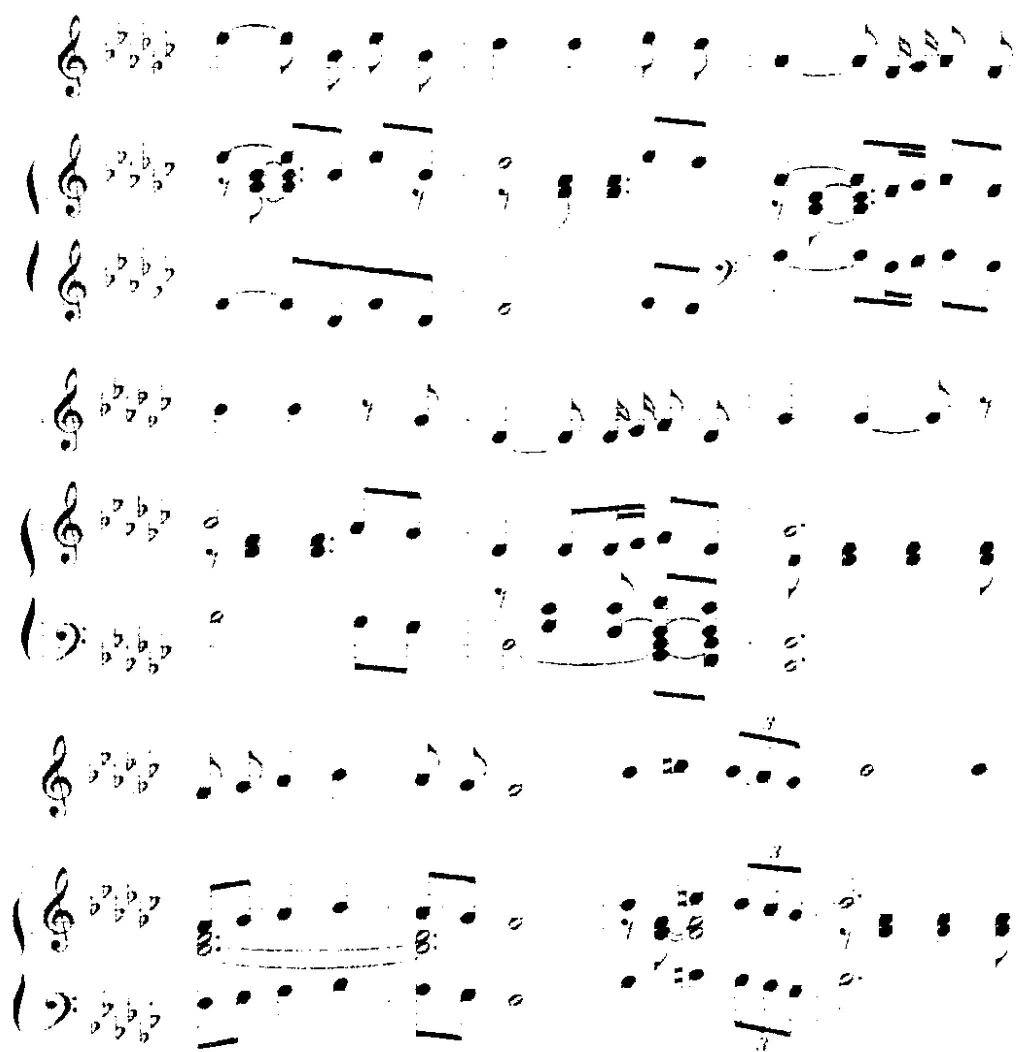
例8-13（一）

晴朗的一天

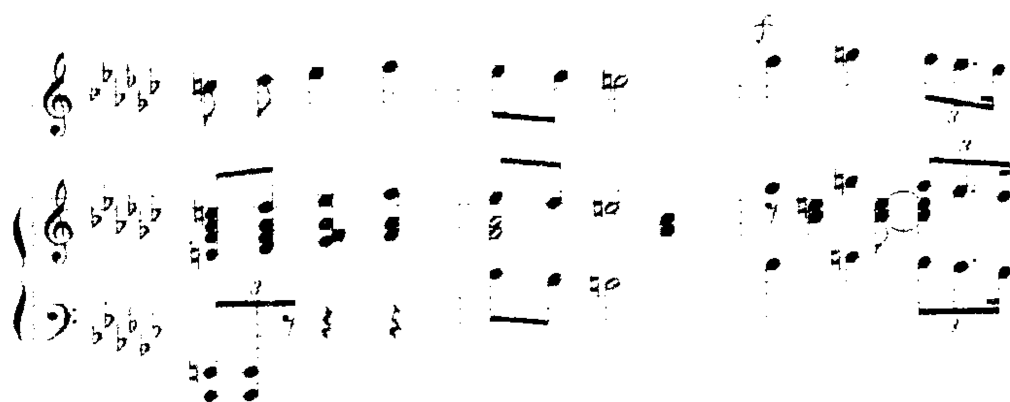
——蝴蝶夫人的咏叹调

歌剧《蝴蝶夫人》（Madam Butterfly）选曲

Andante molto calmo



例8-13（二）



# 第三讲

## 和声表现性能的本质——三个层面

这是和声学中核心性的一讲。提出了和声本质的问题。和声的写作，不是仅选用和弦以及和弦连接问题。和声的写作也不能仅看成是音乐语言的文法。应知和声是音乐的表达情感与表现艺术形象的重要手段，并应在它的深层挖掘它的主要本质因素。

这就是：和声中的功能性——动、静，色彩性——明、暗，节奏性——疏、密，这三个层面的表现力。

在这里，我们只简要地从三个方面进行阐述。请读者重视这一讲的内容。估计这些问题，一经提出，读者自会容易地领悟它，但更希望不断地结合不同时代、不同风格、不同作家、不同作品，从谱面分析，到弹、听并进而达到深刻地感受和理解。希将一个作品，一个作业或自己的创作，做功能、色彩、节奏等方面的不同的设计，去追求它们的不同音响效果和不同音乐形象以提高自己对和声的理解和运用的能力。

# 第九题　功能性——音乐中的动静

## 一、功能分类

和声中的和弦连接及和弦序列，具有各不同的倾向及倾进的力度，表现出音乐具有的动静的种种形态。这种和声表现性称之为功能。

各级和弦具有不同的功能性，总起来可分为静功能和动功能两种。而静功能只有主三和弦一个和弦，动功能则包括下属与属功能两类。（或称两组）。

在属功能类（组）中，以Ⅴ（属三和弦，即五级和弦）为代表。常用的属类和弦是$Ⅴ_7$和Ⅴ及其转位。这一类则包括着Ⅴ、Ⅶ、Ⅲ、$Ⅴ_7$、$Ⅶ_7$、$Ⅲ_7$及其转位和弦。（还包括着不转变功能的变音和弦。这一类标记为“D”（即 Dominant 缩写。）

在下属功能类（组）中，以Ⅳ为代表，而常用的Ⅳ、$Ⅱ_6$、$Ⅱ_{\substack{6\\5}}$等。这一类包括着Ⅳ、Ⅱ、Ⅵ、$Ⅱ_7$、$Ⅳ_7$、$Ⅵ_7$及其转位。（包括不转变功能的变音和弦。）这一类标记为“S”。（即 Subdominant 缩写。）

主功能，是Ⅰ级三和弦，功能标记为“T”。（即 Tonic 的缩写。）（见例 9-1）

**例 9-1**

a.

S T D

C大：II IV VI I I III V VII

r f l　f l d　l d m　d m s　m s t　s t r　t r f

b.

S T D

C小：(和声) II IV VI I I III V VII

t r f　r f l　f l d　l d m　d m si　m si t　si t r

常用和弦举例。(C大、小调综合)

c.

S T D

II　$II_6$　IV　$II_{\frac{6}{5}}$　I　$III_6$　V　$V_7$　$V_9$　$VII_7$

## 二、功能性的表现

(一) 三和弦结构中各音

在调式之中，单音本身已经有一定的明确的功能属性，(见前《音阶》章节)，并符合和声的分类规律。其中主音一个音为静音，其它都是动音。从旋律、调式的角度、各音都是倾向于主音的。

但各音组织在和弦之中，则各音又从属于原位和弦的根音的功能。三度结构的三和弦各音共同组成一种“单功能”的结构。因此组织在主和弦内时，三级音和五级音，从属于主音这个根音，而具有“静”音的性质。

从下例 9-2，可以感觉到主和弦的静止功能。再从例 9-3 之

中，理解到三个音综合在一个和弦时，成为主和弦而产生的“单功能”的静止感。

请弹奏例9-2的旋律，然后再加上和声来弹听。可以说明在调式中，倾向于主音的运动。在静止的主和弦中，五级音从属于根音是符合泛音列原理的，也是谐合音程。在五音与根音之间，三度也是谐合的。从属于调式的结构，三音在大调是大三度，在小调是小三度。

**例 9-2**

a.　　　　　　　　　　b.

（动）——→（静）　　（动）——→（静）

**例 9-3**

a.　　　　　　　　　　b.

（二）和弦的功能性

1. 根音的功能性：和弦功能性要看和弦的根音，并由此而分类。见（例9-4.a）2. 和弦低音的功能作用：在和弦的不同排列时（各个转位）其低音也影响其本身功能性。如 $Ⅱ_6$ 接近Ⅳ，$Ⅲ_6$ 接近Ⅴ，第二转位更有较大的功能复合性，如 $I_4^6$ 则等于低音的属功能加上方的主功能成为 $\frac{T}{D}$。见（例9-4.b）3. 在不同的声部结合情况下，如分解和弦，其中各音的结合却整体地统一地

给人以和弦的功能（感觉）。（见例 9-5）

## 例 9-4

a. 根音表示的功能

I (T)　IV (S)　V (D)

b. 低音表示的功能（转位后的低音）　(1) 功能相近

$II_6$ ∽ IV　$III_6$ ∽ V

(2) 功能改换

$I_6$ (T)∽ III (D)　$VII_6$ (D)∽ II (S)　$VII^6_4$ (D)∽ $II_6$ (S)　$VI_6$ (S)∽ $I^{+6}$ (T)

(3) 形成复功能

$I^6_4$ ≡∽ I (T)/V (D)　$VII^4_3$ ≡∽ V (D)/IV (S)　$V_2$ ≡∽ V (D)/IV (S)

## 例 9-5

《月光奏鸣曲》片断

c# 小：I/V　$VII_7$/V　I/V

$VII_7$/V/V　$VII_7$/V　$VII_7$/V

（三）音程

音程在音乐进行中，也表明一定和弦性功能。

如在二声部的作品中，因同时发出的音有两个，只能是三和弦中不完全的形态，不如三个音组织的和弦功能明确。但是从连接进行中，常会从几种可能中感觉并选择出最合理的功能进行，分析出音程连接所表现的合理的功能序列。这对于加写声部，编置伴奏织体，以及配器等都是有利的。

单纯以 C、E 两个音构成音程而言，当它从属于一定的调式时，就会有某些“功能暗示”。如在无升降号调就可能属于C 大调的Ⅰ或Ⅵ，也可能是 a 小调的Ⅰ或Ⅲ。(见例 9-6. a)

如果属于一个升或降号调，也可能是 G 大调的Ⅳ或Ⅱ，e 小调Ⅵ或Ⅳ，F 大调的Ⅴ或Ⅲ，d 小调的(自然)Ⅶ或Ⅴ，(见例 9-6. b)

再如 EG 两音，也有多种可能（见例 9-6、c）在较长的音程连接中，就更容易认出它的功能性。

**例 9-6** (在无升降号的调性中)

a.
C 大： I 或VI　I (VII) II (V7) I
a 小： I 或III　I IV I

b.
G 大： IV V I　F 大： V V2 I

c.
C 大： I 或III　C 大： I IV I
a 小： V或III (自然)　a 小(自然)： V I V　等

注意：在分析乐汇中的音程功能时，常从主要功能的迅速明确

调式、调性的角度来选定。

（四）七和弦

七和弦包括有七度音。实即二度音程关系，二度邻音具有矛盾的功能，及不谐合性。以七声音阶角度而言，音阶邻音都属于不同功能组（类）。如 $V_7$ 的根音（Sou）是 D 组，七音（fa）是 S 组，（这是按首调唱名感觉的）又如 $II_7$ 的根音（Ruai）是 S 组，七音（Dou）却是 T 功能……

为此当七音加入到三和弦而成为七和弦时，使和弦括大到两类功能的复合。在特定的声部排列时，常会容易地明确感觉到“复合功能”的特性。（见例 9-7）

**例 9-7**

a. 以 C 大调为例，根位七和弦的功能复合性

b. 原位（根位）与转位七和弦表现的复合功能的区别

（五）变音和弦

1. 变音和弦在和弦序列进行中，常表现出功能性方面的新鲜特色或及功能转移。（1）功能性转变为副调（新调）中动力或主要功能。例如副属功能或离调转调中的和弦。（副属功能或离调和弦标记为 D/x——某调之属，式 S/x——某调之下属）

(2) 第二种变音和弦只属于本级音的功能，出现于本调内运动，如渗透性和弦。具有新鲜色彩性。(3) 第三种只表现为某级音的倾向动力的加强。

(见例 9-8a，b，c 的三种变音和弦例中的，功能，色彩及音的倾进。)

2. 当和弦中出现变音时，应认真分辨它的功能性质。可如前所述将和弦排列出来，分析。更应用内心听觉，首调唱名的"音调统觉"来分析。

(见例 9-9)

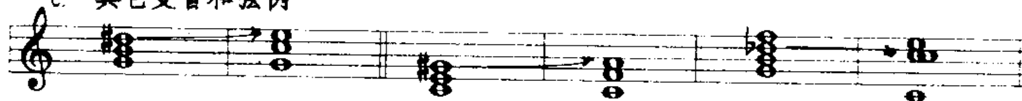
〔注："音调统觉"：是指着有一定音乐训练的人、或具有一定乐感的人、在听一段音乐时，能将所记忆的音调，下意识地把音调各音综合起来感觉。——就可以感觉到它的音阶、调式甚至和声的性质。〕

**例 9-8**

副属及副下属和弦类的变音和弦
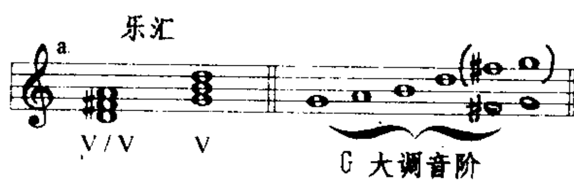
渗透性和弦的变音和弦（举例）
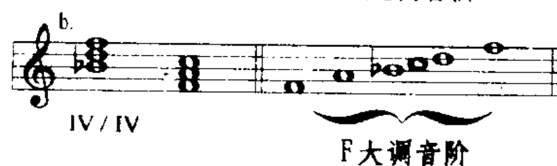
（上例中，有降号与无降号和弦的序列功能未变，而色彩迥异）
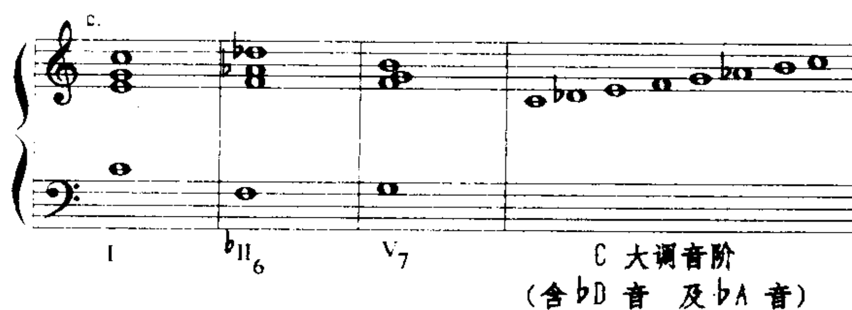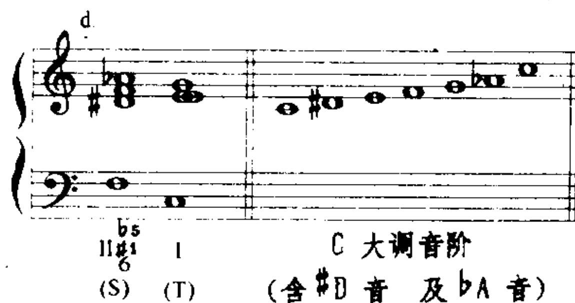



变音和弦的进行所表现的调性变化，可以在其乐汇中排列出音阶来认定。

**例 9-9**

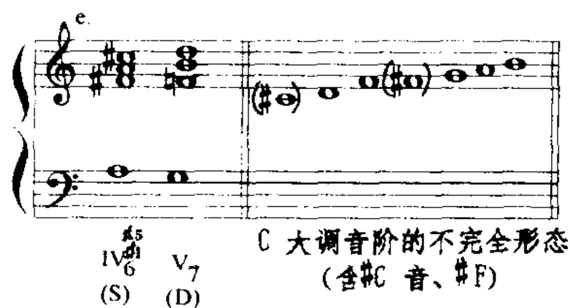











（六）功能力度强弱及倾进方向

这里简要地进行关于和弦连接进行的动力分析。

这里用两个原位和弦的根音进行关系，附带比较个别的转位和弦来进行分析。

1. 根音四度或五度进行是“功能交替性”，“终止式性”的强进行。如D—T或S—T，（见例9-10a）

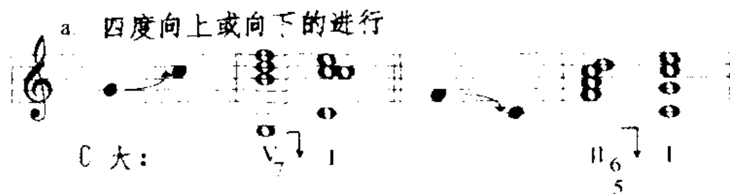
2. 二度上行或下行，多数是“动——动”的运动性强进行。（见例9-10b）在乐句进行中，是动力性最强的。

3. 但二度的根音或低号，进入主音时，则是“动——静”的不完全的终止式的强进行。（如Ⅶ—Ⅰ，Ⅰ—Ⅰ，$V_6$—Ⅰ，$V^4_3$—Ⅰ）（见例9-10.c）

4. 根音三度进行都是弱进行。（如Ⅰ—Ⅵ，Ⅰ—Ⅲ，Ⅴ—Ⅶ，Ⅴ—Ⅲ，Ⅱ—Ⅳ，Ⅳ—Ⅱ，Ⅵ—Ⅳ等）因为它们功能相近，或属同组，和弦中只有一音之差。

下行三度较上行三度的功能运动则略强。

**例9-10**



## 三、结合作品进行功能分析的习题

（一）试将以下作品的片断进行分析。

这些片断只含有一种或少数两个功能，请指出：

1. 包含几个功能，是什么功能。

2. 试分析这种功能设计的表现。

作品片断：1. 歌曲：《桑塔鲁齐亚》，2. 皮埃内《小夜曲》，（引子及前四小节），3. 门德尔松《春之歌》尾句。4. 古诺《小夜曲》。

（二）试将以下作品中的每小节和弦，记出和弦级数，并注明功能性（如 T，或 S，或 D 以及副属和弦 D/X）。

初步分析、体会其中乐句的功能设计。请记出：

1. 功能性　2. 功能的序列（依乐句，写出来）

2. 研究其动静性质及句尾的呼应。

作品片断：1. 门德尔松《春之歌》开头乐段　2.《小步舞》博惜里尼，第一段，3. 威尔第《阿依达》进行曲。

（三）分析指出歌曲《夜莺与玫瑰》，《忧郁圆舞曲》中的复合功能。

（四）分析歌曲《连斯基》咏叹调中转调中的功能变化的音乐表现。

# 第十题　色彩性——音乐中的明暗

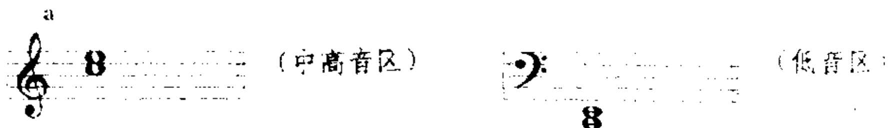
## 一、音乐的色彩

色彩这一名词是借用于其它艺术或科学门类的名词。在音乐中是比喻性的名词。一般理解为：音乐中的色彩表现在音色特质及乐音组合的明暗度，也指音乐运动中形成的音响色彩，及对人引起的情绪色彩。

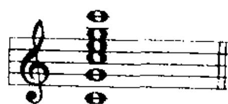
在这里，主要是讲和声中的色彩问题。

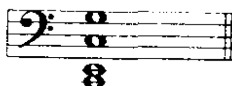
孤立的和弦，从谐合度来区别，大三和弦的明朗，小三和弦的暗淡，已为人们所共识。和声声部的音区高低与布置的稠稀，以及转位的安排也都影响音响的谐合度。（见例 10-1）

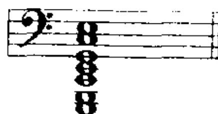
**例 10-1**

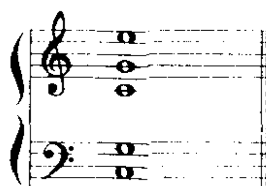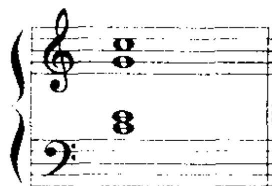


b.


（高音区密集排列）

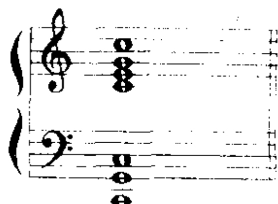

（低音区开放排列）

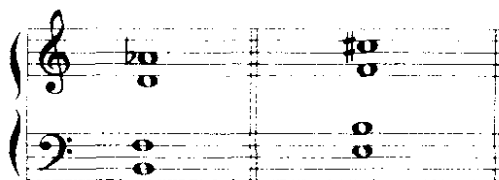

（低音区密集排列）


（中音区开放排列）


（中音区密集排列）

c.


（谐合和弦）


（不谐合和弦）

## 二、和弦结构的色彩明暗

（一）音程中谐合度比较

两个不同的和弦结构，可从其中音程的谐合度来综合比较。用大三和弦与减七和弦来比，大三和弦中的纯五度。大三度，小三度都是谐合音程。以C大主和弦来听、唱，则是dou-sou，dou-mi，mi-sou。这些音程分别来听唱，并结合成和弦来听、唱，则会有自然而明朗的色彩感。

减七和弦，以C大调的降七音的$Ⅶ_7^{b7}$为例，ti-ruai是小三度，ruai-fa是小三度，而ti-fa形成了不谐合的减五度。fa-♭la(lei)是小三度，而ruai-♭la(lei)是又一个减五度。其中ti-♭la

(lei)又是一个减七度。这里总起来有三个减音程。听起来，唱起来，很刺激，有不自然和很不明朗的色彩感。(见例 10-2. b)

增三和弦由于包含增五度，出现了极不谐合的音响，则表现了另一种不明朗的色彩。(见例 10-2. c)

(二) 仍可用泛音列原理来与不同和弦结构相比，可以证明它们谐合度方面的差别。

在下例 10-3 中，黑符头表示与泛音列矛盾的音。小三和弦是在第三组内产生小二度矛盾。减三，增三和弦都在第二组内产生了小二度矛盾。(见例 10-3)

**例 10-2**



**例 10-3 用不同和弦和其根音所产生的泛音列比较**

## 三、大、小调色彩比较

在和声中，以自然大调音阶为基础的大调中的和弦与以和声小调为音阶的小调中的和弦，进行结构的色彩比较，可从下例 10-4 及下表，容易地看出其总体的明、暗区别。

**例 10-4**

a.　小　小　小　(减)
I　ii　iii　IV　V　vi　vii
(大　大　大　大

b.　小　(减)　(增)　小　(减)
ii　III+　iv　V　VI　vii
a小:　大　大

**表 10-1**

### 大、小调中和弦的色彩比较

| 结构<br>级数 | | | | 大三和弦 | 小三和弦 | 减三和弦 | 增三和弦 | 性质 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 大调 | I、IV、V | | | 3 个 | | | | 谐合 |
| | | ii、iii、vi | | | 3 个 | | | 谐合（次） |
| | | | vii° | | | 1 个 | | 不谐合（次） |
| 小调 | I、IV | | | | 2 个 | | | 谐合（次） |
| | V | VI | | 2 个 | | | | 谐合 |
| | | II° | VII° | | | 2 个 | | 不谐合 |
| | | III+ | | | | | 1 个 | 不谐合 |

从上例 10-4，及表 10-1 中看到，大调中主和弦是大三和弦，

而且主要功能Ⅰ，Ⅳ，Ⅴ都是大三和弦，在调式中占有主导地位，其它三个副三和弦虽然是小三和弦也是谐合的结构。只有不常用的Ⅶ°是不谐合的。所以它是明朗色彩的调式。

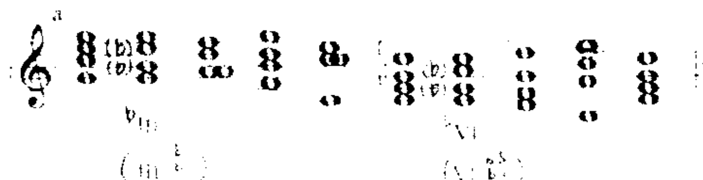
小调之中，主和弦是小三和弦，主要的三个功能中有两个和弦是小三弦（Ⅰ和Ⅳ）。所以小三和弦是其主导色彩。另外极不谐合的和弦，占了三个（Ⅱ°，Ⅲ⁺，Ⅶ°）。因此小调的音响，是由小三弦为主，加上多种变化的不同结构，虽然有两个大三和弦，却又有三个极不谐合的和弦，因此它是总体上暗淡而色彩变化丰富的调式。

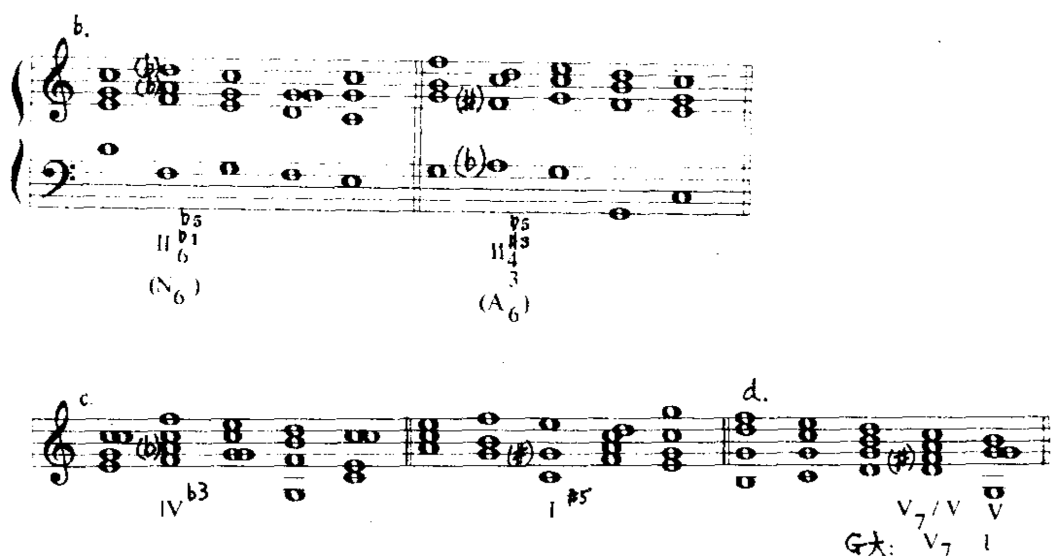
## 四、变和弦的色彩

和弦中出现变音，就是出现了本音阶以外的音，立刻就产生了新的音响，这是色彩上变化的必然。但是变音和弦可以有功能及色彩两方面的变化。这里暂只着重于色彩上的变化这一类。

不改变功能，也不一定增进倾力的变音和弦，是渗透性和弦。可见于例10-5。（其中的d例，则是属于功能性的，由于变音，产生了离调。）

**例 10-5**






## 五、关于功能与色彩

在和声进行中，运用不同的序列，或在不同的乐句中，改用了和弦，其中无论和弦怎样的改变，都会有或少或多的功能性及色彩性的变化。

在运用了特定的和弦结构或复合功能的和弦时，也必然有色彩及功能上的变化。

这些变化都是由于具体的和弦结构所表现的音响上的色彩性，当与其前后连接的关系而言，也会有功能上的表现。

这种色彩性的表现对于音乐的情绪性，形象性以及风格性，都会有极大的影响。

（一）功能性与色彩性是两个相对独立表现性，但又常结合而表现。在音乐的变化发展过程中，也有不少相对的或相关的名词来解释这两种表现性。从本质来讲，都各有所指，各有所侧重，又有些名词上不十分“科学”或不十分“全面””的阐述。都与某些时代，某些手法有关。

当作曲家运用了自然调式而选用某些序列，某些结构，被

称为“调式和声”，用以写传统的和声相区别。应当说这在色彩有新的表现，功能上也有新的运用。

在古典音乐中主要用“功能性”音级和弦。而转调也以四、五度为典型。在浪漫派、民族乐派的音乐中，则使用了更多的副三和弦、渗透性变音和弦及三、六度转调，又被称为色彩性手法或色彩性转调。事实上它确有新鲜的和声色彩，也有新鲜的功能倾向。

因此，某些名词总会常有“一般的”，“习惯”，“特定的”的概念内容。主要是相对而言的概念。

任何调式（不论大、小调及各种自然调式或其它调式）都有自己的功能体系和自己的色彩特性。这些调式都有其共同规律，可以包括在一个扩大的“调式功能体系”里，任何一个和弦在一定的调式里表现出自己特定的功能，一定的色彩。

应当说，自然调式的和声手法加强了调式的色彩，同时也就减弱了“大、小调”所需要的色彩。自然调式的和声手法减轻了大、小调所习惯的功能性，而却恰好加强了自然调式所需要的功能。

（二）功能的体系，应看作是调式的全部意义。对于主音的各种倾向的全部意义。不仅是某些和弦“运动力度”强或不强的问题，而应看到它有前倾的方向，及各不同音的倾向的比重等等。

功能性强不强。不能仅看做是运动力度大小的表现，例如在自然调式之中在某些和弦上加变音或半音导音，实际是破坏了本调式的体系特色，破坏了对主音的支持，或可说是破坏了本调式功能性。

功能性的加强是说，更符合本调式的功能的全部性质，例如音阶的结构及组织性，各音对主音的关系。

色彩性的加强是说，更符合那种调式的全部色彩特性。

举例说自然小调，由于没有“半音导音”，它的属和弦似乎运动力度不强。比较起来这个具自然导音的属和弦不如和声小调的属和弦的运动力度大。但不能说自然小调的功能性不如和声小调的功能性强。

反而我们看到自然小调中有这样的功能序列：

Ⅰ — Ⅴ — Ⅳ — Ⅰ

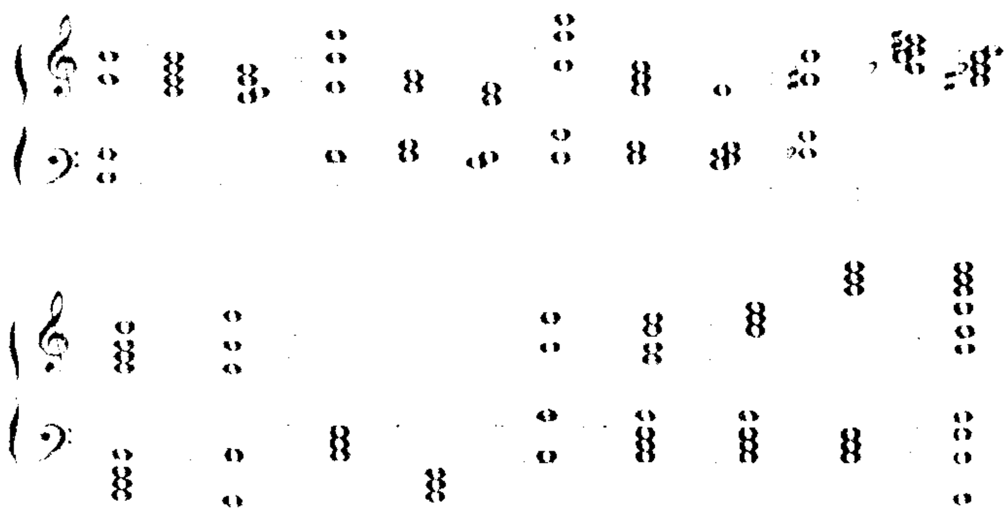
这应说明，导音的不同，还影响这一功能系统中的序列特色。增多另外一些进行的表现，全部的功能关系也有所改变。当然应当肯定自然的导音和自然的属和弦是加强巩固自然调式的功能性的音级与和弦。

（三）和声的色彩性表现在调式，调性，和声序列，和弦结构，（三度叠置的，三和弦，七和弦，九和弦，也包括着非三度结构的空五度，四度或五度叠置，附加音等）更有音区及转位排列等等诸多方面。

和弦的转位改变了原位和弦音程关系。不谐合的音程，因离得远而中间隔有几个声部，就减少了刺耳感。不谐合音程愈近、愈密则更刺耳。有些附加音的使用反而会增加音响的柔和性。声部的远近，疏密，多少以及重复等等都会影响和弦的明、暗，色彩。

弹听以下的例子，可以适当得到一些色彩的比较。（见例10-6）

例 10-6



## 六、实例中色彩比较的习作

（一）请对以下同样用“月光”命题的作品，从色彩角度分析它们的和声各因素的不同。德彪西《月光》，贝多芬《月光》奏鸣曲第一乐章，（前部分片段的比较。）

（二）请分析以下作品各自的色彩性所在。

1. 舒伯特《小夜曲》。（请分析曲中的大、小调色彩、变化。）

2. 德沃夏克《母亲教我的歌》。（注意其中复合功能的色彩。）

3. 德沃夏克《月亮颂》。（所用“和声序列”的特色。）

4. 皮埃内《小夜曲》。（附加音和弦的色彩性。）

（三）请注意调式对比及色彩性渗透性和弦的使用。

1. 肖邦《玛祖卡》

2. 里姆斯基一科萨柯夫《印度客人之歌》

3. 威尔第《亲爱的名字》后部分中的渗透性和弦。

（四）声部平行写法的色彩。

请分析《晴朗的一天》。

（五）乐曲结束处的一些色彩性和声手法的例。

1. 威尔第《阿伊达》。2. 普契尼《为了艺术，为了爱情》。3. 格里格《致春》。4. 圣桑《天鹅》

（六）异调的和声处理的例。

比才：卡门《斗牛士之歌》

（以上提出的乐曲，有一部分谱例可见于本讲最后。）

# 第十一题　节奏性——和声中的疏密

和声的节奏是指和弦功能变换方面时值的组合。这些和弦变换的时值（节拍）的组合样式形成不同的和声节奏型。不同的和声节奏型有不同的和声表现性。

## 一、不同的节奏型

节奏型组成的因素有二。1. 是和弦持续的时值长短。2. 是具体和弦的功能改变。〔包括改变的次数，功能性类别，变换的"序列"（顺序原则)〕。

（一）长时间维持在同一和弦时，和声功能是不变的，如是主功能，就表现为稳定。如是动力性功能，（如 $V_7$）（辅以其它表现因素的动态）则有持续和集累的动力增强感。（但是简单地维持在属三和弦（V）又长时间表现于"谐合"的"单纯"的形态，则由于减少和声节奏的变换而生产了稳定感，反而有换为属调而产生临时的主功能感。）（见例 11-1a、b）

（二）时值等长的节奏型可分为方整，规则的功能变换及不规则的变换的不同样式。（见例 11-1c、d）

（三）功能组合性的节奏型，也有规则的变换与不规则的变换的不同。（见例 11-1e、f）

（四）还有多功能而自由改换的节奏。（见例 11-1 g）

**例 11-1**

a.
C大：I I I I
（静止性）

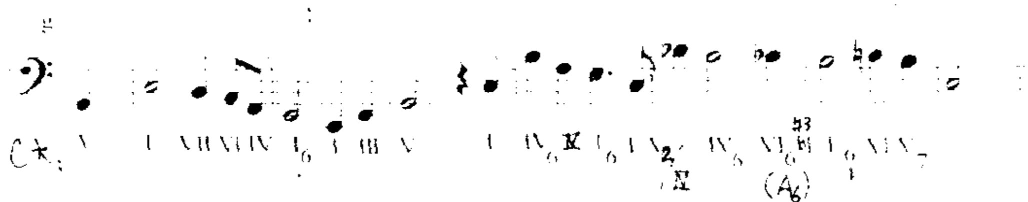
b.
C大：$V_{6\atop 5}$ $V_{4\atop 3}$ $V_2$ $V_7$
（动力性）

c.
C大：I IV I IV I V I V

d.
C大：I VI III IV V VI II V

e.
C大：I VI II V I VI II V IV II V I IV II V I

f.
C大：I VI II V VI II V IV VI IV V V
T S S D S S D S S S D D D



## 二、和声节奏与其它表现手段

在写作中，和弦是与织体或伴奏型结合着的。更应看到，往往是织体的样式制约着和声的节奏。

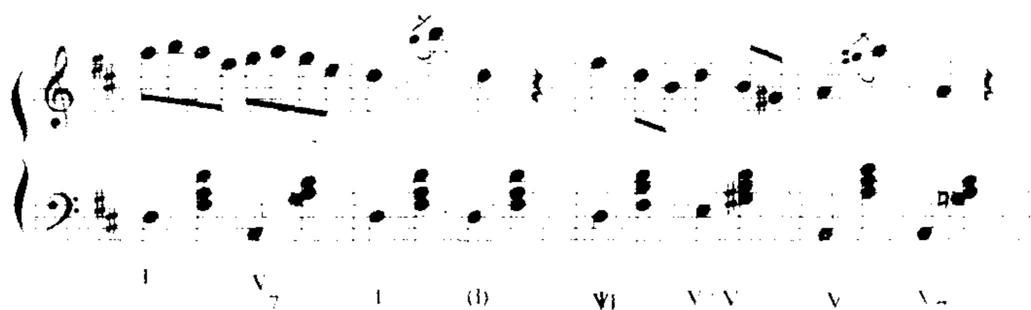
同时音乐的体裁性，曲式结构以及速度的表现要求，莫不影响着和声节奏的性质。这种结合才使和声的节奏具有情绪紧张或松弛以及乐思动静起伏的巨大艺术形象表现力。

下面的例子，可以看出和声的节奏型的设计与体裁织体的关系。（见例 11-2 a、b）

还可在本书中的所举一些例子中见到各种节奏型的设计。如：《梦幻曲》，《天鹅》，《月光曲》第一乐章，《月光》，《晴朗的一天》，《幽默曲》，《爱之梦》夜曲，《悲怆》奏鸣曲第一乐章……等等。（本书中可见到部分谱例。）

**例 11-2. a**

《加沃特》戈塞克曲



例 11-2. b

Largo　　　　　　　　　　　　　　　　　　《萨拉邦德》 亨德尔

F大： I　V6　V　I　V2　IV　IV6　IV　II6　V　V2

F大： T　D　–　T　D　S　S　–　–　D　–　–

I6　V6　I　(V4/2　V)　V2　I　IV　V7　I

T　D　–　T　–(C:)D　D　–　T　S　D　–　T

以上面例 11-2. a 为例，它的和弦及功能标记（功能节奏型）如下。默读其功能节奏，可感到它的呼应及方整性。

**表 11-1**

| 和弦： | I V7 | I I | $V^6_5$ I | V V | I V7 | I I | II $^D/_V$ | V V7 ‖ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 功能： | T D | T – | D T | D – | T D | T – | S $^D/_D$ | D – ‖ |

（D大调）

上例 11-2. b 中，则是用五小节的下句去应答四小节的上句。它的上句第一小节（节 1 小节）与下句第一小节（第 5 小节）是相同的平行性的。而上下的末两小节（第 3、4 与第 8、9 小节）有和声节奏的呼应。一个是 F 大调的开放性终止，一个

则是C大调收拢性终止。此例和声节奏型如下：

**表 11-2**

上句：和弦： I V V | I — $V_2/II$ | $IV_6$ IV $II_6$ | V — ($V_2$) |

功能： T D D | T — D/S | S S S | D — — |

（F大调）

下句：和弦： $I_6$ $V_6$ — | I — $V_{3/4}/V$ | $V_2$ (IV) T | IV V V | I — — ‖

（C大）

功能： T D — | T — D (C大) | D (TD) T | S D D | T — — ‖

## 三、和声节奏的复合

在音乐中，分音区的层次时，有时可以看到两种不同的和声序列在同时进行着。最常见的是持续音性质的写法。这时，持续层与其它声部形成不同的和声节奏型。

有时候，伴奏型中有着固定的或相对固定的和声序列的和声节奏。而旋律声部（包括二、三个旋律层）却出现与之不同的和声序列。

在低音线中有相对独立的进行时，也可表现出某种和声序列形成与上层的不同功能造成复合功能现象，这也具有和声节奏的复合性。

## 四、和声节奏与速度

和声的节奏主要是表现于“时值”上的节奏感。但在音乐运动中，节奏型的表现必然与速度与强弱力度相结合而表现的。

速度不同是表现因素很重要的一个方面，因此在许多（几乎全部）作品中。一定要标明速度记号。这是时间上的“绝对

时值”方面的差别，而引起人的听感上的区别。

可以说一定的和声节奏在一定的速度时才会有其最具性格的表现。

我们可在奏鸣曲或交响作品中的不同乐章中，去分析、感受速度与和声节奏相结合的表现方式与效果。

例如在西比柳斯所写的《忧郁圆舞曲》可以看出它缓慢的速度因素，再结合调式，旋律的和声色彩及节奏性，表现出不同于一般圆舞曲的忧郁的情绪。

（谱例及分析提示见第九讲）

## 五、对于和声节奏分析的习作

（一）请选上文“二”中所建议的作品，及自己掌握的作品（曲谱）中，进行节奏性的和声分析，注意以下要求：

1. 记出各乐句中的各个功能。

2. 每一功能延续若干拍。

3. 功能变化的规律性。整齐、对称或不规律、自由，变化的快，慢。

4. 上、下句的功能呼应。

5. 和弦序列的“节奏”分析。

6. 与体裁、速度的联系。

（二）从不同速度的作品中，研究和声节奏性的表现。

1. 比较一般的（较华丽的）圆舞曲及《忧郁圆舞曲》（见九讲谱例）的和声的色彩与节奏。

2. 分析贝多芬《热情》奏鸣曲，或其它奏鸣曲不同乐章的和声节奏及速度的表现意义。

3. 分析《威廉退尔》序曲中各乐章或《培尔金特》组曲各乐章的和声节奏与速度的表现意义。

4. 分析《悲怆》奏鸣曲第一乐章内部不同段落的和声节奏性。

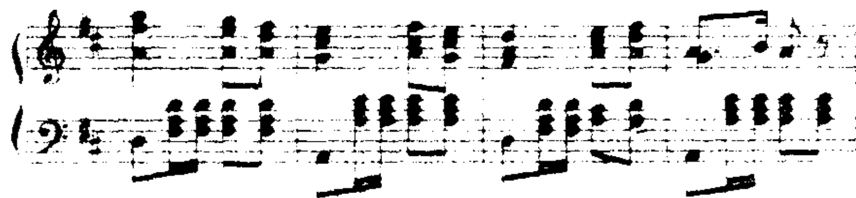
## 六、本讲的综合分析谱例
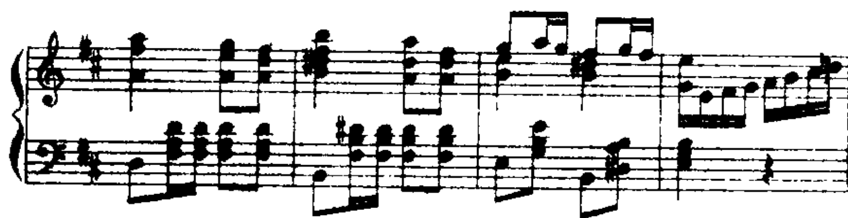
对以下附谱进行“功能”，“色彩”，“节奏”的综合分析，并可以交叉比较。（如贝多芬与德彪西的两首不同的“月光”。）

曲谱有：1. 舒伯特《军队进行曲》片断，2. 贝多芬奏鸣曲月光第一乐章片段，3. 德彪西《月光》（部分），4. 威尔第《亲爱的名字》结束的部分，5. 古诺《小夜曲》，（部分），6. 皮埃内《小夜曲》，7. 里姆斯基—科萨考夫《印度客人之歌》（部分），8. 德沃夏克《母亲教我的歌》（部分），9. 德沃夏克《月亮颂》（部分），10. 比才《斗牛士》之歌（部分）。

（附：在读完七、八、九讲之后，可将此处乐谱进行织体句式，变音和弦，离转调的分析，还可结合体裁性及曲式与陈述型做全面深入分析。）
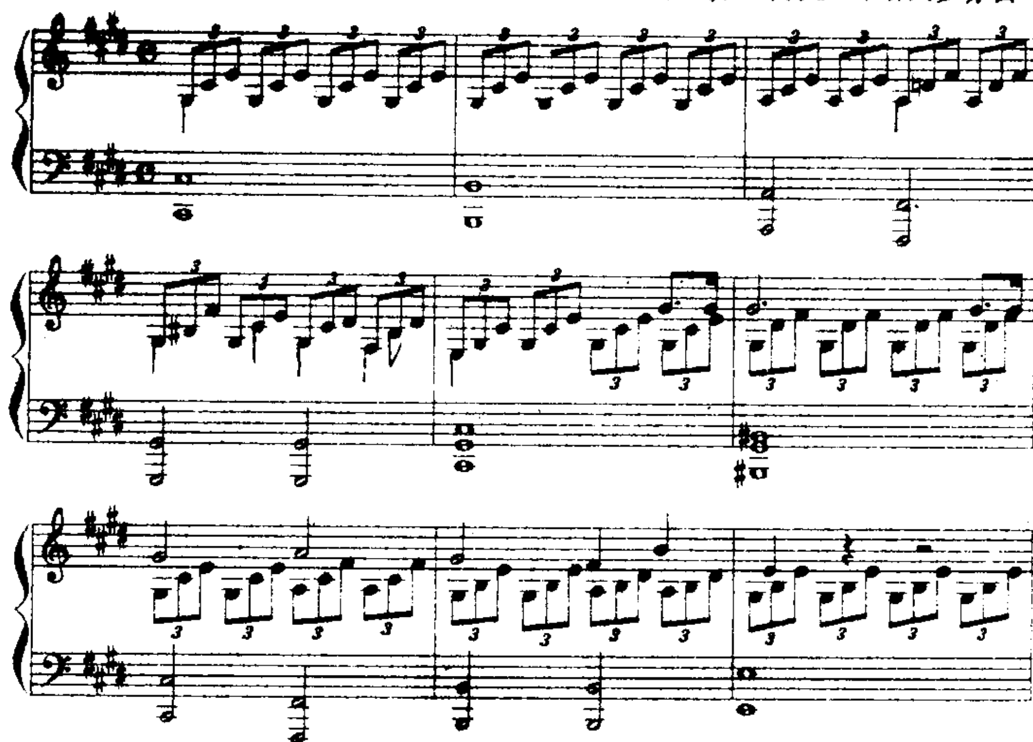
例 11-3
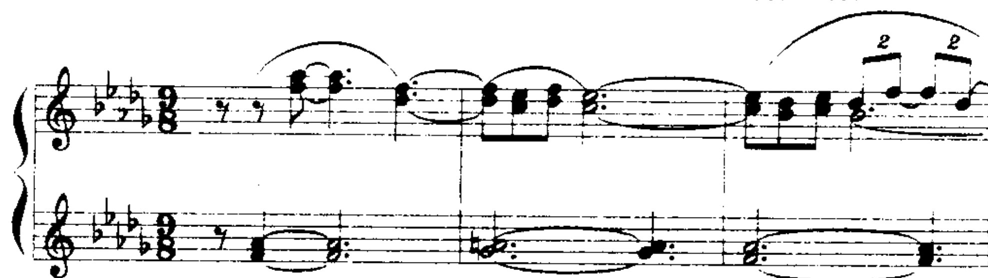




## 例 11-4
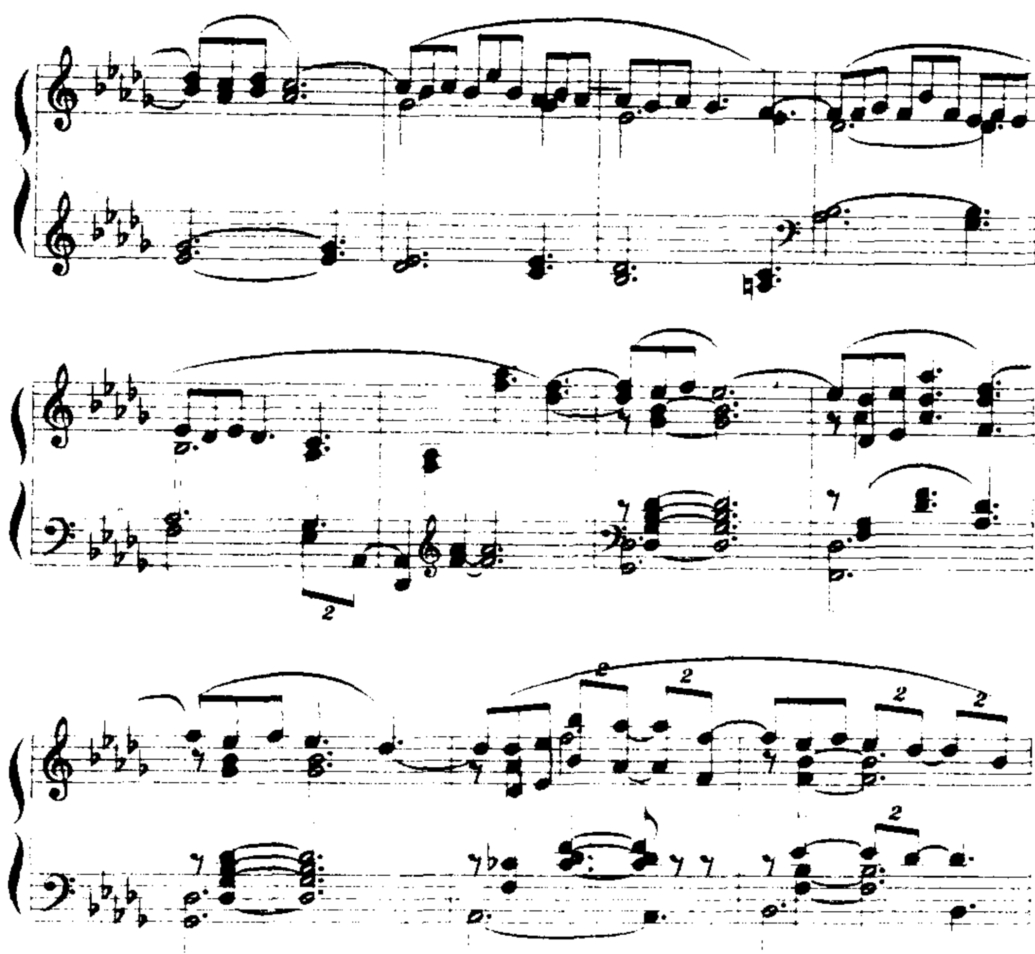
奏鸣曲"月光"片断贝多芬曲
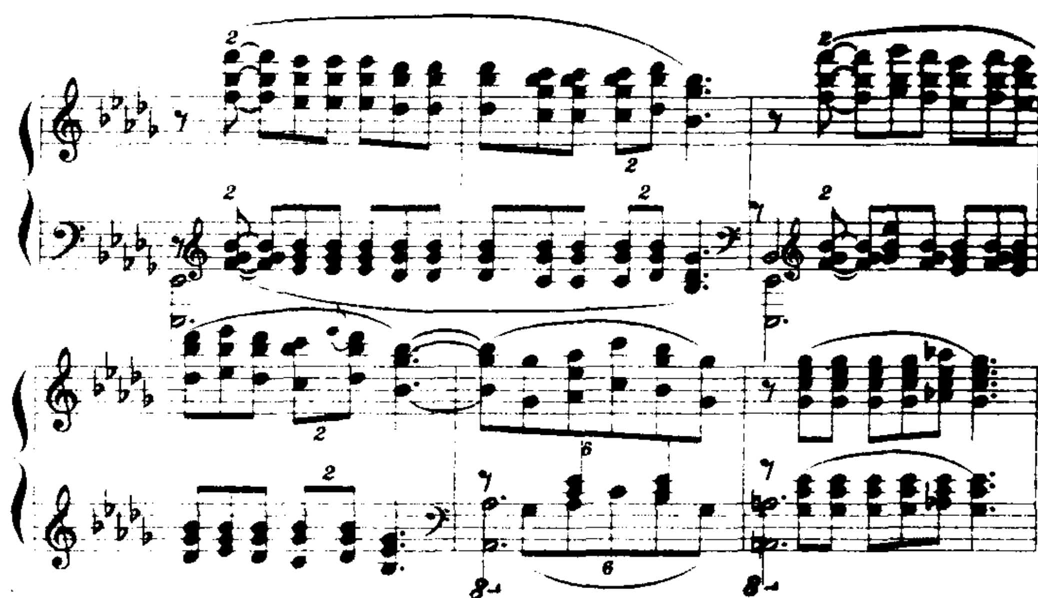


## 例 11-5（一）
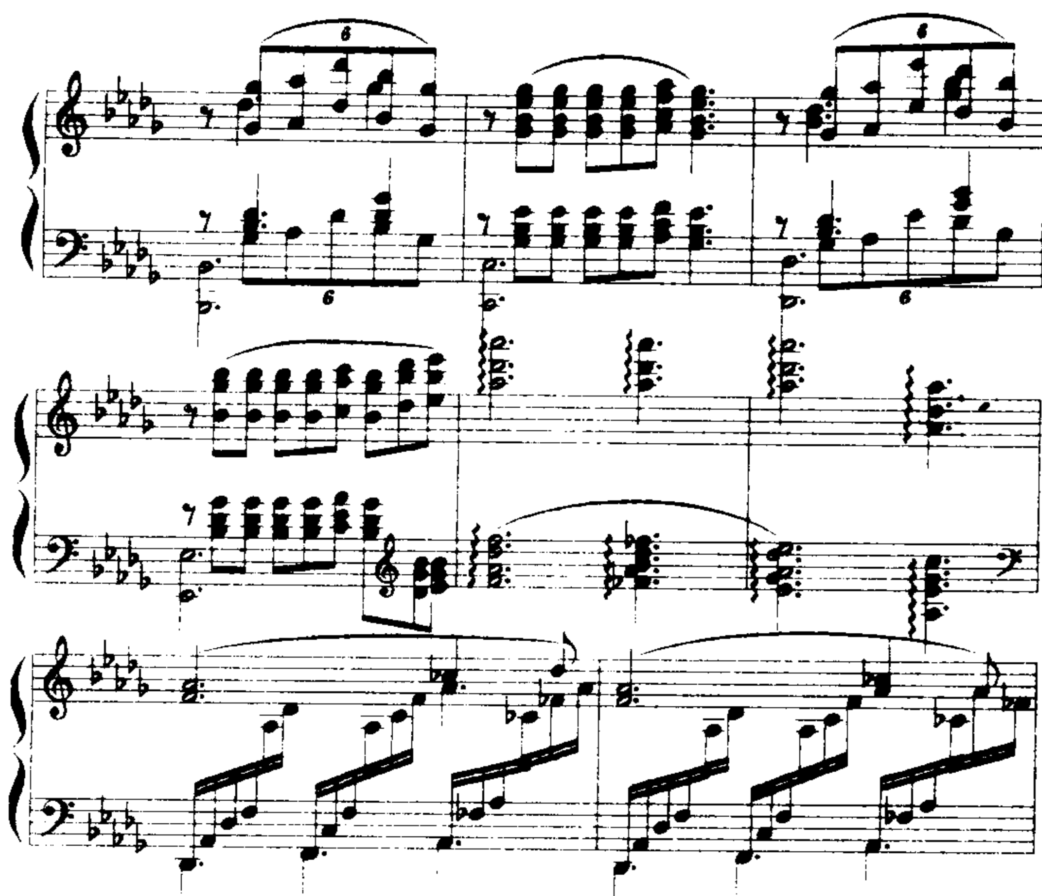
《月光》德彪西
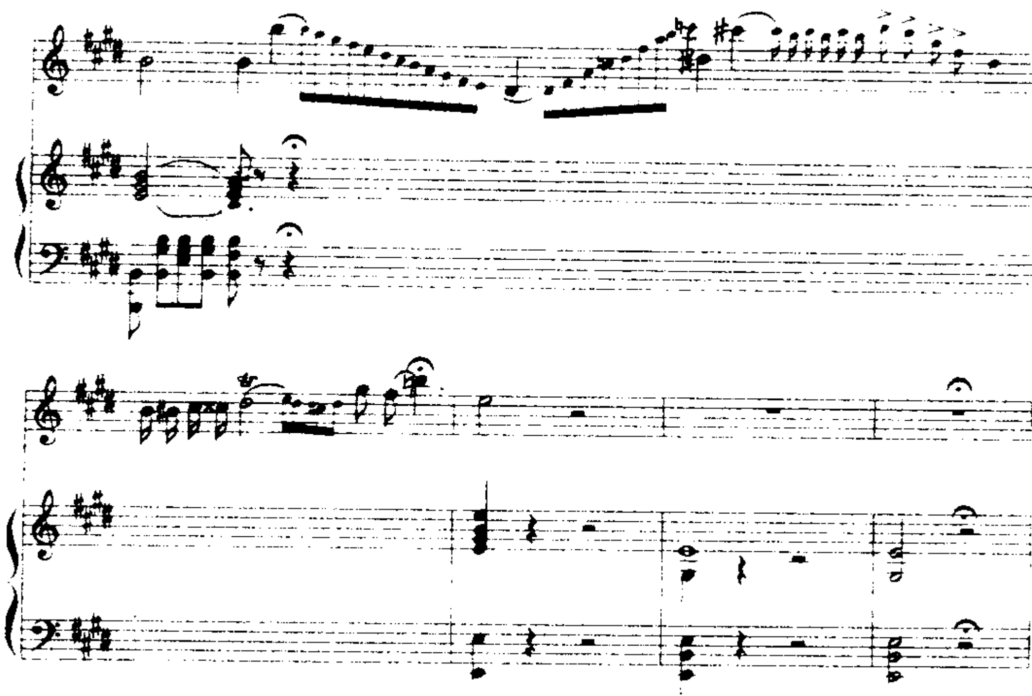




例 11-5（二）
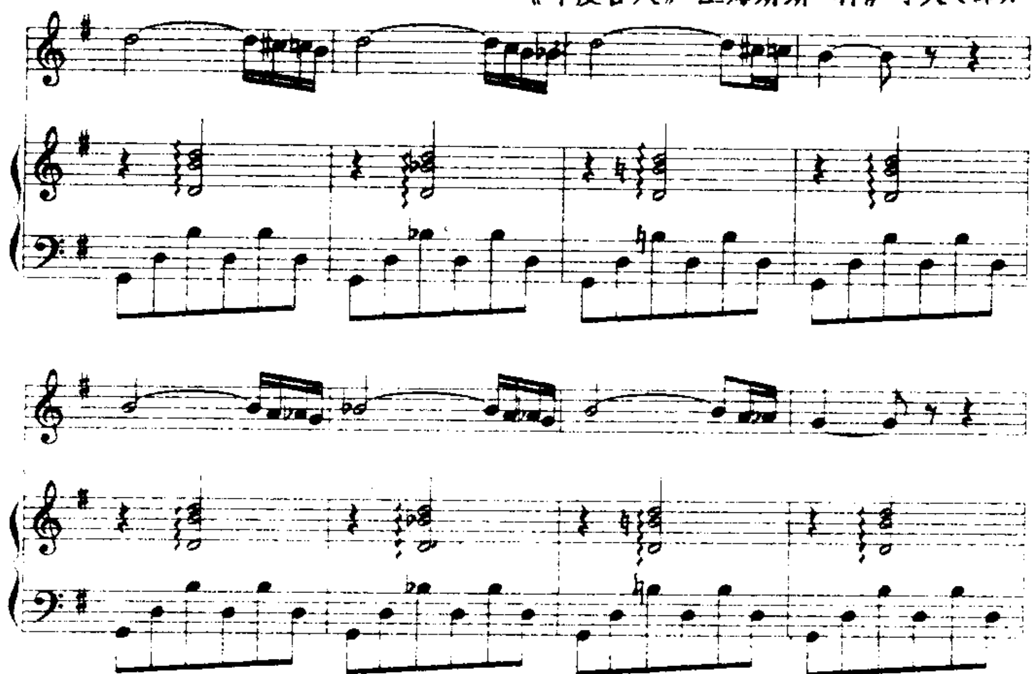




**例 11-6**
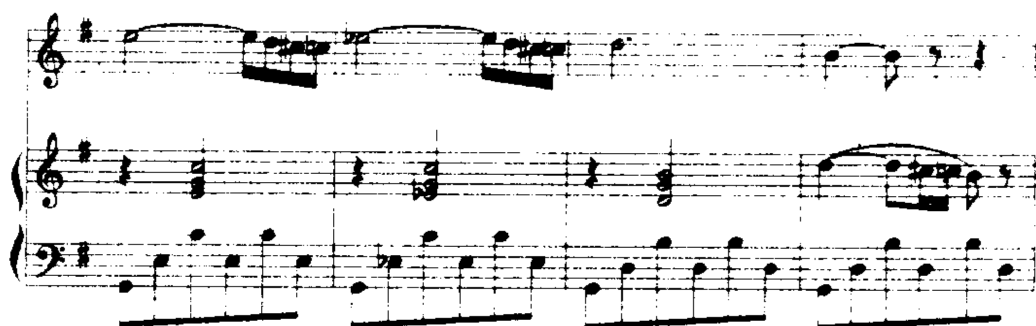
威尔第《亲爱的名字》（片断）



**例 11-7（一）**
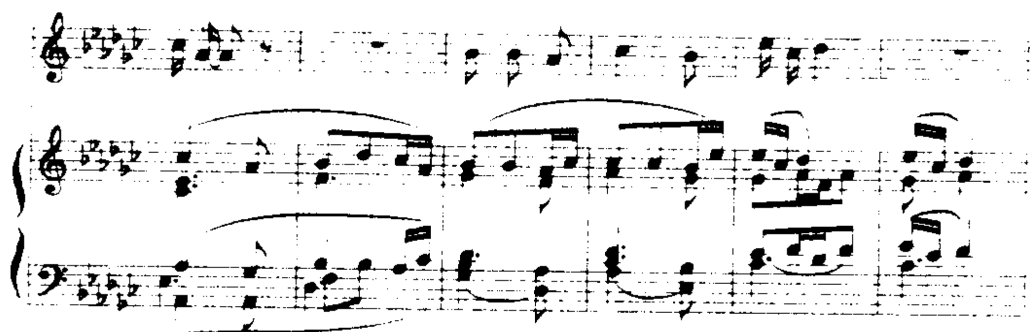
《印度客人》里姆斯斯-科萨可夫（部分）





**例 11-8**

德沃扎克《月亮颂》(部分)---鲁萨尔卡的咏叹调



**例 11-9**

比才：斗牛士之歌---《卡门》选曲

# 第四讲
## 和声的基本语汇

有如“识字”、“笔顺”之于语文，和弦的写法及其连接，在和声学习中，也是重要的基础，是和声的基本语汇。以下依和弦不同结构以及不同功能分别进行讨论和习作。

## 第十二题　和弦的写法（上）

### 一、正三和弦及其第一转位

（一）正三和弦

在大、小调体系中的Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ三个和弦称为正三和弦，Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ、为副三和弦。而Ⅶ级和弦，不常用，且具有减三和弦的特性，被称为导音三和弦。但应认为是特殊的副三和弦。

1. 正三和弦的连接

（1）Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ之间，任意两个和弦的原位结构，都可自然地连接运用。（但大调中Ⅴ－Ⅳ的连接，一般不用，或慎用。由于其间的声部中的导音（ti）与第二个和弦的根音（fa）之间

产生了增四度的刺耳而不谐合的音响。(ti) 导音又不能解决到主和弦中，形成不自然的进行。)

以下的连接都是常用可见的。

**表 12-1**

Ⅰ—Ⅴ，Ⅴ—Ⅰ，Ⅰ—Ⅳ，Ⅳ—Ⅰ，Ⅳ—Ⅴ，(Ⅴ—Ⅳ)；

Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ，Ⅰ—Ⅳ—Ⅰ，Ⅳ—Ⅰ—Ⅴ，Ⅴ—Ⅰ—Ⅳ；

Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ，(Ⅰ—Ⅴ—Ⅳ—Ⅰ)；

Ⅰ—Ⅳ—Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ，Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ—Ⅳ—Ⅰ，Ⅰ—Ⅴ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ，

(2) 正三和弦之间的连接，一般用平稳的连接法，即和声连接法，及旋律连接法。(参第六题)

(3) 在实践中，同一和弦的声部移位，尤常见。(参第六题)

(二) 正三和弦第一转位 (6 和弦)

1. 六和弦的排列：正三和弦的第一转位、大多重复根音，有时重复五音，很少重复三音。(见例 12-1，a)

2. 同一和弦的原位与第一转位和弦的连接，无论孰前孰后，都是自然、常见的。经常有两个声部可以保持。(见例 12-b)，也可以改变排列，而有灵活的跳进 (例 12-1，c)

3. 不同功能的原位与第一转位的连接，也是常见的。但应尽量用和声连接法，保持平稳进行。(例 12-1d)

**例 12-1**

a.

$I_6$ $I_6$ $I_6$ $V_6$ $V_6$ $V_6$

b.

c.

密 开 开 密

d.

$I_6$ V V $I_6$ $V_6$ I I $V_6$ $I_6$ IV IV $V_6$ $IV_6$ V

## 二、属七和弦

（一）属七和弦（$V_7$）的性质

1. 在实践中最初属七和弦的七音、在三和弦为主的体系中，是以装饰音（经过音）形式出现的。之后逐渐成为独立的而且重要的和弦。（见例 12-2、a）

2. $V_7$ 和弦比 V 多一个音，四级音，因此在和弦中包含了音阶中的一个特定的音程——增四度。（自然调式中唯一的音程）。这个音程能够明确主音的位置（调性）。两个音各有很强的倾向。（见例 12-2、b）

3. 在同主音（同名）大、小调之中，唯有 $V_7$ 是两调里同级和弦中结构相同的和弦。而 $V_7$ 又是与其它各级和弦结构不同

的和弦。

这样，只要出现 $V_7$ 这一结构，即可明确它的主音（调性）。只是还不能决定这是大调还是小调。（要看其它音阶音而定。）（见例 12-2，c）

（二）$V_7$ 和弦的声部及进行

1. $V_7$ 是七和弦中最常用的和弦。七和弦具有四个音，四部和声中，恰好可使每一声部一个音。这样是“声部完全”的写法。但也有重复与省略的写法。经过重复的是根音，省略的是五音（大调的 Ruai，小调的 ti），其次是可能省略三音（大调的 ti，小调的 si）。根音与七音当然是不可省略的。（例 12-3）

2. $V_7$的声部进行：“$V_7$- I ”的进行是“正格的解决”。各声部都有合理而习惯的进行。

（1）四级音（七音）下行二度（大调 fa-mi，小调 ruai-dou）

（2）七级音（三音）上行二度（大调 ti-dou，小调 si-la）

（3）二级音（五度）常进入主音（大调 ruai-dou，小调 ti-la）（必要时也可上行二度进入三音）

（见例 12-3）

**例 12-2**

a.　　b.

V　　$V_7$

c.

$V_7$　　$V_7$

C 大：s. t. r. f.　　C 小：m. si. t. r.

例 12-3

(完全) (省五) (省三) f→m t→d r→d(m) s→d s→s
C大: $V_7$ $V_7$ $V_7$
s. t. r. f. s. t. f. s. r. f.

(4) $V_7$的根音，跳进主音

一般情况$V_7$的根音，要跳入主音，但在重复根音时，有一个属音常保持到下一和弦中同一声部。(见例 12-4)

3. $V_7$- I 的正格解决的写法

四部和声、限于“四个”声部。$V_7$到 I 有两种写法，即：完全的$V_7$进入不完全的 I ；不完全的$V_7$进入完全的 I 。

(1) 完全的$V_7$进入不完全的 I 时，主和弦中省略五音。(见例 11-4. a)

(2) 省略五音的$V_7$进入完全的 I 。(有一属音维持)(例 12-4. b)

(3) 省略三音的$V_7$进入完全的 I 。(属音维持)(例 12-4. c)

(4) 但是在实践中，仍有完全的$V_7$，进入完全的 T 的写法。可说是以上 (1) 的写法变体。有作者更注意和弦的完整音响，而较少顾及声部进行。“理论”认为这种进行可产生“平行五度”。但是$V_7$- I 中的平行五度 (如大调 fa-sou，ti-dou) 是减五度进入纯五度，已被作曲家及一部分“理论”教科书所解放。不做为“应禁止的五度平行”。(fa－sou 的不习惯进行，已被另一声部的 ruai－mi 的音响的“满足”。)(见例 12-4. d)

(5) 还有，为了要求后面和弦的“完全”，导音可以不进行到主音。这种不合乎“习惯”的写法也是常可见的(见例 12-4，e)

**例 12-4**

a.

完全　不全　　完全　不全

b.　（省五）

不全　完全

c.　（省三）

不全　完全

d.

减五　纯五

完全　完全

e.

完全　完全　　完全　完全

**12-5**

VI　V　I　$V_7$　V　$V_7$　IV　$V_7$

（三）$V_7$前后所接的和弦

从功能顺序的角度来看$V_7$与V的功能是一致的。因此，$V_7$前面是可以接以T、S两类各个和弦的。如常见的I－$V_7$，Ⅳ－$V_7$，Ⅵ－$V_7$，Ⅱ－$V_7$。$V_7$后面也如前述、与V相同，如$V_7$－I、$V_7$－Ⅵ是非常自然的。

$V_7$与V的区别只在七音（fa）（小调的ruai），这个音的引入也是容易而多样的，除了声部平稳进入，还可跳进。（见例12-5）

（四）$V_7$的转位（$V_{\frac{6}{5}}$，$V_{\frac{4}{3}}$，$V_2$）

1. $V_7$转位及应用：

第一转位，记做$V_{5}^{6}$，第二转位记做$V_{3}^{4}$，第三转位记做$V_2$。（见例 12-6. a）。无论是第几转位，一般都用完全的写法。后面进入的 I ，也应是完全的。转位属七和弦中的属音，要保持进入主和弦的相同声部，这样容易使前后和弦声部完全。（例 12-6. b）

2. 转位和弦进入 I 的正常进行：

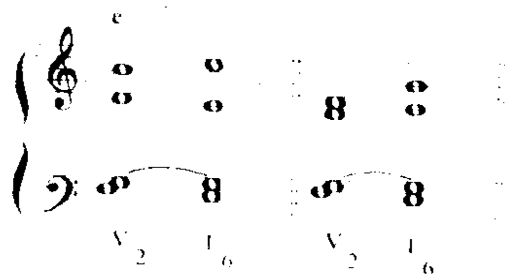
（1） $V_{5}^{6}$- I 。各声部都按自然的倾向进行。见（例 12-6. c）

（2） $V_{3}^{4}$- I 。或$V_{3}^{4}$- $I_6$。属七的第二转位$V_{3}^{4}$常做经过性和弦用。后面连接有两种可能，即 I 的原位或 I 的第一转位。（见例 12-6. d）

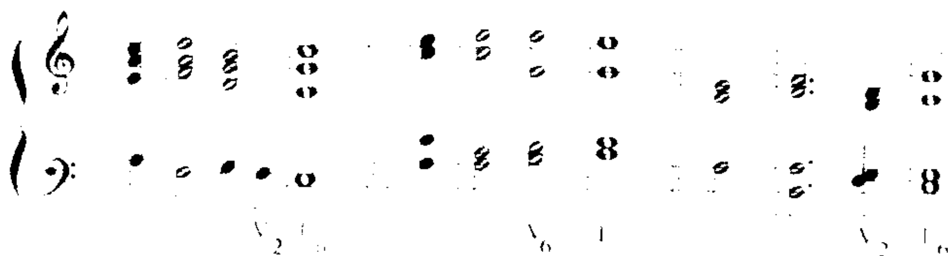
（3） $V_2$应进入 $I_6$。（见例 12-6. e）

3. 转位的$V_7$在乐句的句尾进入 I 的终止式中，是较柔和的不完全终止。（见例 12-7）

**例 12-6**




**例 12-7**



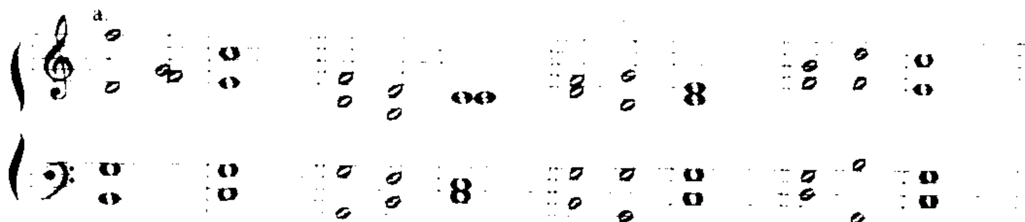

（五）$V_7$及其转位的非正格进行

1. 非正格进行是指以下两种情况（1）虽按正常进行入 I，但声部的倾向连接不正常。（见例 12-8. a）。（2）是不进入 I（见例 12-8. b）

以上的第二种情况，是从 $V_7$到非主和弦的进行。是由“动”到“动”的运动，不是解决性运动。常可见于经过的或装饰的乐汇片断。之后常可接上 D-T，或进入 T，就形成某种乐句终止。（例 12-8. c）

2. 依照第八题所讲，低音相同或功能相近都可代用的原则，以上的进行，可以用某些和弦（包括变音和弦）代替而连接进行。（参见第十八题）（见例 12-8. d）

**例 12-8**



b.

$V_7$ $II_{6\,5}$ $V_2$ $II_7$ $V_2$ III $V_7$ $III_6$ ($^{\flat}$III) $V_7$ IV $V_7$ $IV_6$ $V_7$ VI ($^{\flat}$VI)

c.

$V_7$ $IV_6$ $V_{6\,5}$ I $V_{6\,5}$ $IV_{6\,4}$ $V_{4\,3}$ I $V_{4\,3}$ $IV_{6\,4}$ $V_{6\,5}$ I $I_6$ $V_{6\,5}$ $IV_{6\,4}$ I

d

$V_7$ VI ($^{\flat}$VI) $V_7$ $IV_6$ ($IV_6^{\flat 3}$) $V_7$ $II_{6\,4}$ ($II_{6\,4}^{\flat 5}$)

## 三、副三和弦及其第一转位

### (一) 副三和弦的功能

各副三和弦分属于不同的功能组。Ⅱ、Ⅵ属于下属(S)功能组。Ⅲ、Ⅶ属于属(D)功能组。它们的转位可能更接近其它和弦,也可能有功能(组)的转化。(见例12-9. a)例如:

**表 12-2**

$Ⅱ_6$→Ⅵ, $Ⅲ_6$→Ⅴ ($Ⅴ^{+6}$)

(S) (S) (D) (D)

$Ⅶ_6$∽Ⅱ, $Ⅵ_6$∽$Ⅰ^{+6}$

($\frac{D}{S}$) (S) (S) (T)

（二）副三和弦的应用

1. 如下所述，由于功能的同类或接近，常可与其它相近和弦（包括正三和弦）换用或连接使用。（见 12-8. b）

2. 强进行。(1) 可以用四度向上强进行，(根音向上四度)。可以模进式连续使用。可在（例 12-8. b）的连续例中，摘用。如：

Ⅰ-Ⅳ、Ⅶ-Ⅲ、Ⅵ-Ⅱ、Ⅴ-Ⅰ、Ⅳ-Ⅶ、Ⅲ-Ⅵ、Ⅱ-Ⅴ | Ⅰ

在模进中Ⅳ-Ⅶ进行可与其它和弦同样运用。在实践中Ⅳ-Ⅶ，可见到Ⅳ-$^{b}$Ⅶ的变体，将增四度调正为纯四度。

(2) 在根音上或下行二度时，表现为运动性强进行。如Ⅲ-Ⅳ，Ⅴ-Ⅵ，Ⅶ-Ⅰ，或Ⅰ-Ⅶ，Ⅵ-Ⅴ，等等（见例 12-9. c）

其中Ⅶ-Ⅰ，在句尾则为不完全的终止进行。

3. 弱进行，可见两种 (1) 经过性：如Ⅴ-Ⅵ-$Ⅴ_6$，$Ⅰ_6$-Ⅱ-Ⅰ。

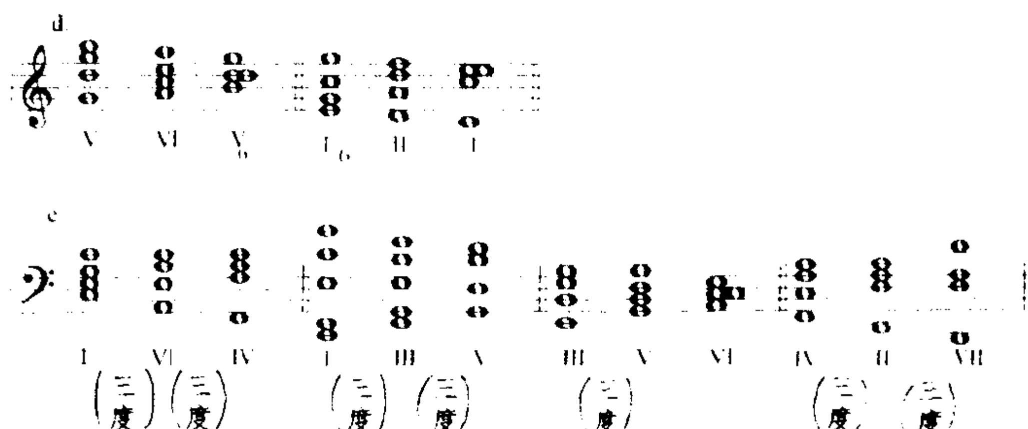
(2) 根音做上或下三度进行。（见 12-9. d，e）

**例 12-9**

a.
$II_6$ ∽ IV　$III_6$ ∽ V　II ∽ $VII_6$　III ∽ I　$VI_6$ ∽ $I^{+6}$
S　S　D　D　S　D/S　(D)　(T)　(S)　(T)

b
I　IV　VII　III　VI　II　V　I　IV　VII　III　IV　II　V　I

c
III　IV　VI　VII　VII　I　VI　V　II　I



（三）副三和弦的第一转位（6 和弦）

$\mathrm{II}_6$ 以其接近下属Ⅳ的功能，极常用。$\mathrm{VII}_6$ 则经常用为经过性和弦。$\mathrm{III}_6$ 只用为属功能Ⅴ的变体。$\mathrm{VI}_6$ 不如Ⅵ常用。

各副三和弦都常重复三音。

1. $\mathrm{II}_6$ 和弦，在终止式中，经常用。如 $\mathrm{II}_6$-Ⅴ-Ⅰ，$\mathrm{II}_6$-$\mathrm{I}^6_4$-$\mathrm{V}_7$-Ⅰ。等等。这种情况 $\mathrm{II}_6$ 比Ⅳ还常见。$\mathrm{II}_6$ 之前常接Ⅰ。

小调中 $\mathrm{II}_6$ 比Ⅱ常用。因为小调中Ⅱ至减三和弦，所以 $\mathrm{II}_6$ 的第一转位，并重复三音可常用。

大调中和声音阶的Ⅱ（即 $\mathrm{II}^{b5}$）也常用第一转位。

2. $\mathrm{III}_6$ 和弦，接近Ⅴ和弦，类似 $\mathrm{V}^{+6}$，可代替Ⅴ，亦可接在Ⅴ的前或后。$\mathrm{III}_6$-Ⅵ也常见。(是Ⅴ-Ⅵ的变体)。

3. $\mathrm{VI}_6$，由于它类似 $\mathrm{I}^{+6}$，在特定情况可以代替Ⅰ，也可在Ⅰ，Ⅳ或Ⅴ之前接用。

4. $\mathrm{VII}_6$ 比Ⅶ常用。用为经过性和弦，已如前述。如Ⅰ-$\mathrm{VII}_6$-$\mathrm{I}_6$，$\mathrm{I}_6$-$\mathrm{VII}_6$-Ⅰ等。

（四）第一转位的和声特色及其综合运用

1. 6 和弦的作用：(1)如果只用三和弦的原位，和声的运动，由于低声部的跳进、功能的变化少、而显得音乐运动很生硬。运

用了 6 和弦能使和声的进行柔和流畅。

2. 运用和弦的转位，低音声部可得旋律化。同时也可使旋律声部更为自由，包括跳进的可能。（比较例 12-10，12-11 中的对比）

（分析书中谱例，可以体会上述的和弦转位的和声特色。）

**例 12-10**

a.

I $V_{4\atop 3}$ $I_6$ $V_6$ I $II_6$ V $I_6$ $V_{4\atop 3}$ I $V_{4\atop 3}$/VI VI IV V

b.（改为原位和弦）

I $V_7$ I V I II V I $V_7$ I $V_7$/VI VI IV V

**例 12-11**

a.

I $I_6$ I V I $V_6$ I V

b.

I V I V I V

2. 以下举一些各级和弦的 6 和弦及其综合运用的短例。

（1）相同和弦的原位与第一转位相接，是较高声部自由跳进的机会。（见例 12-12）（注*处，外声部有增 4 度的“交错关系”是某些教科书所不许的，但实际写作中是大量可见的。）

（2）6 和弦的重复音写法，有时是由于功能需要（见 * 处），有时是声部进行的需要。（见例中注：处）（见例 12-13）

（3）6 和弦的低音进行有各种可能。（2 度，3 度，4 度）（见例 12-14）

（4）不同 6 和弦的例子。（例 12-15）

3. 高低音反行的连续 6 和弦的例。（例 12-16）

**例 12-12**

C 大：I $I_6$ IV V I c 小：$I_6$ I IV V I

A 大：I $I_6$ IV $IV_6$ $V_6$ V I A 大：I $I_6$ $II_6$ V

**例 12-13**

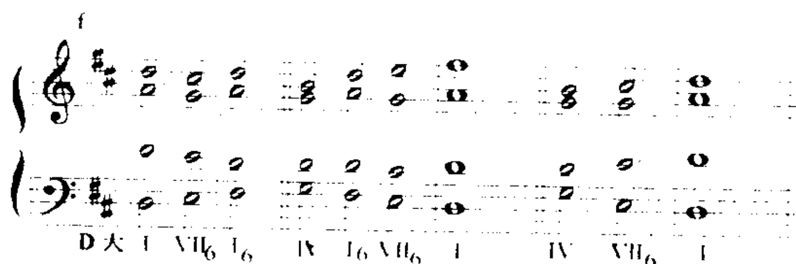
C: I V $IV_6$ $V_5^6$ I D: VI $V_6$ $VI_6$ G: I $VII_6$ $I_6$ $II_6$

例 12-14

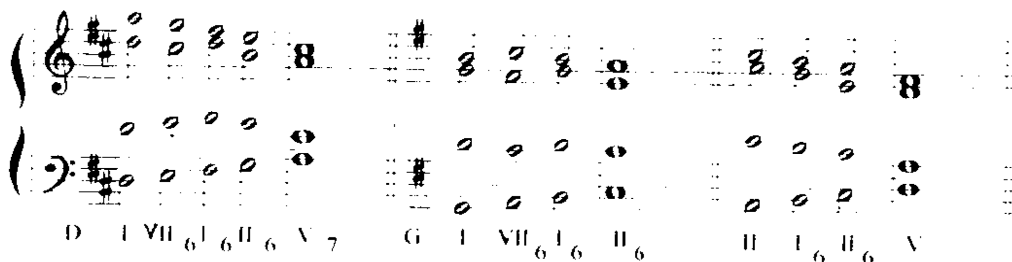

D: I I6 IV D: I V6 IV6 I D: I V6 I6


例 12-15


a.
C大I6 II6 V I C大VI b5 (VII) II6 I
b.
D大I VII6 I6 IV I6 VII6 I IV VII6 I
c.
A大I IV6 I6 I V IV6 IV6 V I6 IV6 I6/4 V I
d.
D大III6 V I I6 III6 VI III6 I6 IV
e.
D大VI6 V I VI6 V6 I VI6 I V VI6 I IV6




例 12-16




4. 连续平行 6 和弦的写法

（1）在三声部或二声部写作时，常见到 6 和弦平行。（例 12-17）

（2）四部和声的合唱、高低音连续六度平行时，为避免内声部中可能出现的八度或五度平行，常隔一个和弦重复一次低音，而有一声部要做跳进式进行。（见例 12-18）

（3）六和弦低音可做三度进行（例 12-19）

（4）为避免 6 和弦平行进行时容易出现五度平行。建议将和弦中的根音放在五音的上方，则产生四度而避免五度平行。

在实际作品中，外声部的平行六度或平行三度，都是常见的。

例 12-17

例 12-18

例 12-19

## 四、三和弦第二转位——6—4 和弦

（一）6—4 和弦的性质

如前所述，和弦的第二转位使其本级和弦功能有所转化而成为某种复合功能。在实践时，常不是“独立性”用法。

如：

**表 12-3**

$\mathrm{I}_{4}^{6} \cong \frac{T}{D}$，$\mathrm{V}_{4}^{6} \cong \frac{D}{S}$，$\mathrm{IV}_{4}^{6} \cong \frac{S}{T}$，$\mathrm{VII}_{4}^{6} \cong \frac{D}{S}$，

它们的使用，可分三类：

1. 终止式中的运用。

2. 装饰性的运用。在这种辅助、装饰式使用时，如前后和弦相同，表现为助音和弦，前后和弦不同，或低音不同时，表现为经过和弦。在“单独”使用时，还可用为倚音和弦。

3. 用做功能代替，如$\mathrm{VII}_{4}^{6}$用于下属功能性和弦而进行。

（二）6—4 和弦的运用的例

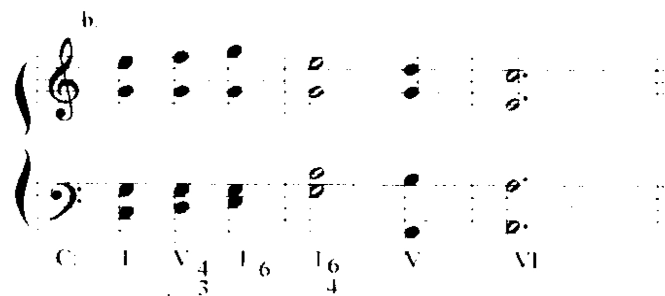
1. 在终止式中，主要是$\mathrm{I}_{4}^{6}$的运用。后面接属到主的正格终止，前面可用下属类功能如$\mathrm{II}_{6}$，$\mathrm{II}_{5}^{6}$或$\mathrm{IV}$。形成复式终止。（例 12-20）属和弦之后如用 VI 则形成阻碍终止。（例 12-20）

2. 助音性的 6-4 和弦（见例 12-21）。经过性的 6—4 和弦（见例 12-22）。倚音性或先现式的 6-4 和弦分别见（例 12-23. a，b），

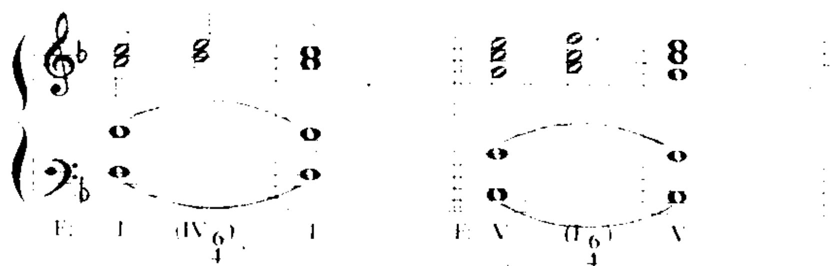
**例 12-20**

a.
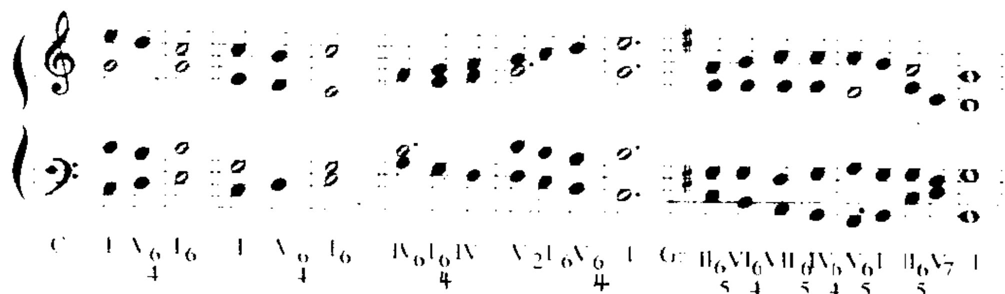
F: $\mathrm{II}_{6}$ $\mathrm{I}_{4}^{6}$ V I　$^{\flat}$B: $\mathrm{II}_{5}^{6}$



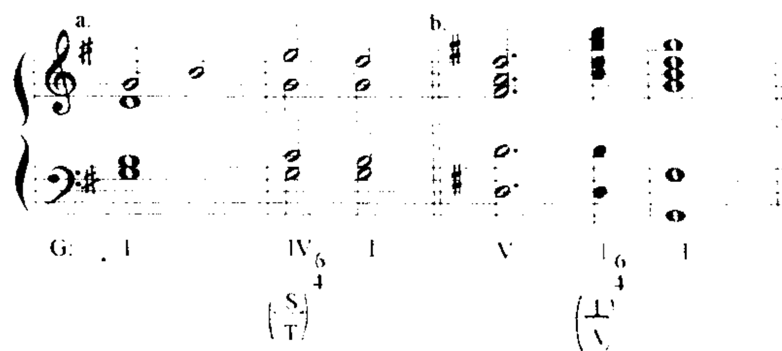

例 12-21




例 12-22



例 12-23



## 五、第十二题的习题〔和弦的写法（上）〕

（一）在G大调、e小调、g小调上，写出以下和弦连接。用三种方式排列1. 开放位置四部和声。2. 密集位置四部和声 3. 高音谱三个声部（密集），低音声部8度根音或低音。

**表 12-4**

1. a.　I IV I 。b.　I V I 。c.　I IV V I 。

2. a.　I $I_6$ IV I 。b.　I VI $V_6$ V I 。

3. I $V_6$ I V，VI IV V I 。

4. I V $V_6$ I，$IV_6$ II V VI，$I_6$ IV $I_6$ V，$IV_6$ $II_6$ V I 。

（二）在D大调、b小调、d小调上，写出以下带有6和弦的和弦连接。仍写三种方式〔见第一题（一）〕

**例 12-24**　1. 已知低音

a

$I_6$　$IV_6$　$V_6$

b

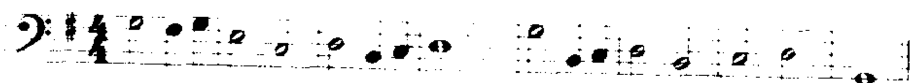
2. 已知高音，只用两种和弦I、V或I、IV，要适当用6和弦。

a

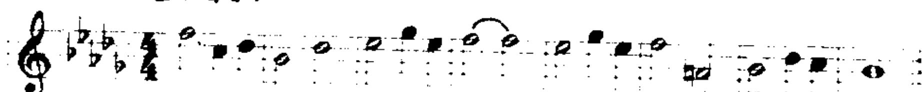
b

（三）用正三和弦及其6和弦配和声。（例 12-25）

**例 12-25** 1.已知低音：



2.已知高音：



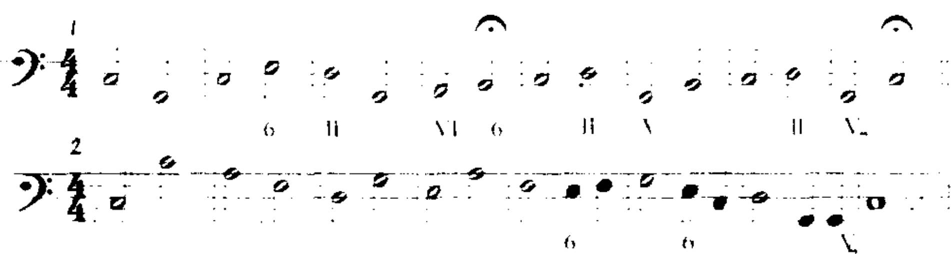
（四）用完全的 $V_7$ 进入不完全的 I，及不完全的 $V_7$ 进入完全的 I，两种连接，写以下和声进行。（在 $B^b$ 大，g 小，$E^b$ 大，C 小调上写。

**表 12-5**

a. I V $V_7$ I，b. Ⅳ V $V_7$ I，c. I Ⅳ $V_7$ I，d. I $V_7$ I。

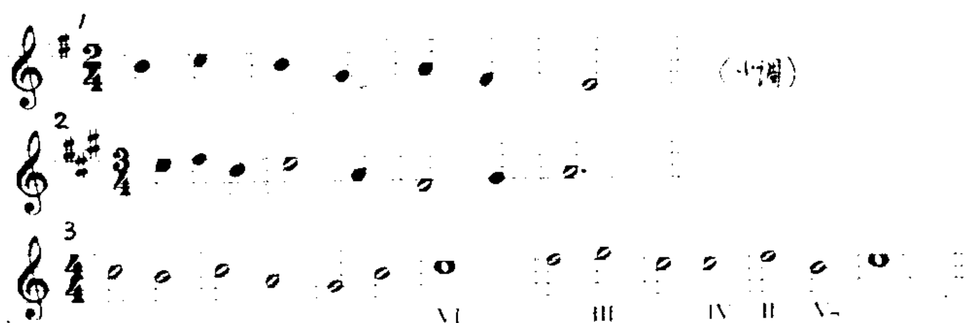
（五）用有副三和弦及 6 和弦的和声写以下已知低音。（例 12-26）

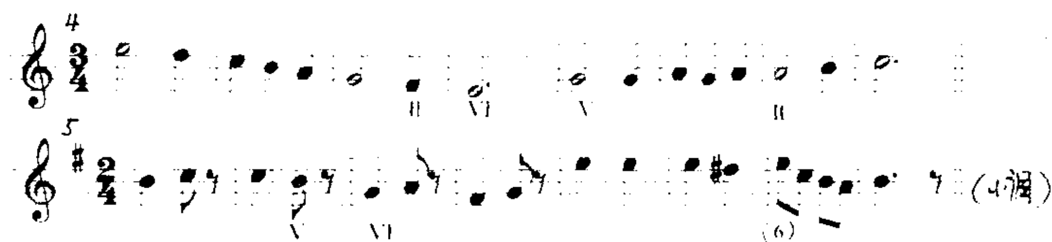
**例 12-26**



（六）以正三和弦为主，适当加用副三和弦的已知高音题。（例 12-27）

**例 12-27**





（七）写以下的带各级 6 和弦的和声连接（在 A 大调，f# 小调上）

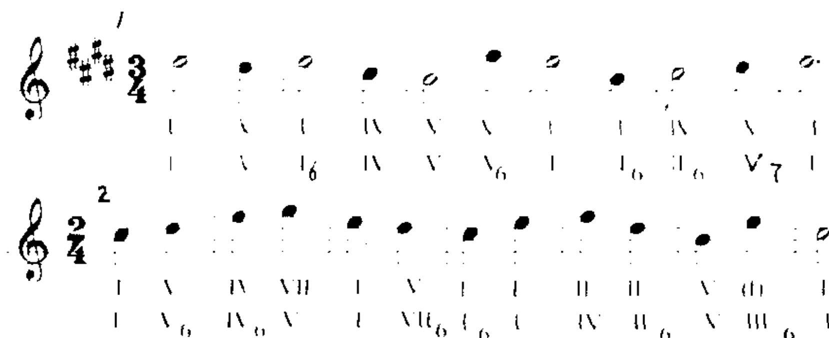
**表 12-6**

1. $\mathrm{I}\ \mathrm{V}_6\ \mathrm{I}\ |\ \mathrm{II}\ \mathrm{I}_6\ \mathrm{II}_6\ |\ \mathrm{V}$ — — $|\ \mathrm{I}\ \mathrm{IV}_6\ \mathrm{III}_6\ |\ \mathrm{II}_6\ \mathrm{I}_6\ \mathrm{VII}_6\ |\ \mathrm{I}$ — — ‖

2. $\mathrm{I}\ \mathrm{VII}_6\ |\ \mathrm{I}_6\ \mathrm{II}_6\ |\ \mathrm{V}$ — $|\ \mathrm{V}_7$ — $|\ \mathrm{I}\ \mathrm{I}_6\ |\ \mathrm{II}\ \mathrm{IV}\ |\ \mathrm{III}_6\ \mathrm{V}\ |\ \mathrm{I}$ — ‖

（八）写出以下原位三和弦及带有 6 和弦的连接、比较听弹。

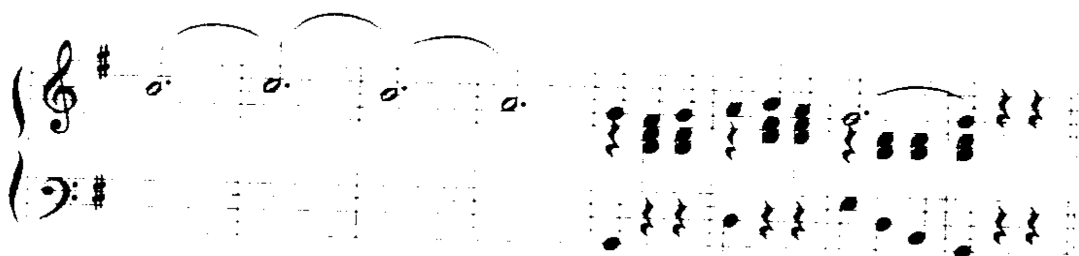
**例 12-28**



（九）试填全下列乐谱所空之处。（个别音，可处理为和弦外音）

**例 12-29**





（十）将以下连续 6 和弦写全。

**例 12-30**

1

I　$VII_6$　$I_6$　$II_6$　$III_6$　$IV_6$　$V_6$　$VI_6$　$VII_6$　$I_6$

2

I　$VII_6$　$I_6$　$II_6$　$III_6$　$IV_6$　$V_6$　$VI_6$　$VII_6$　I

（十一）请写以下带 $V_7$ 转位和弦的连接。（在 $E^b$ 大，c 小调上）

**表 12-7**

1. $I\ V_{3}^{4} \mid I_6\ V_{5}^{6} \mid I\ IV_{4}^{6} \mid I\ VI \mid V_7\ IV_6 \mid V_{5}^{6}\ VI_6 \mid IV\ V_7 \mid I$ — ‖

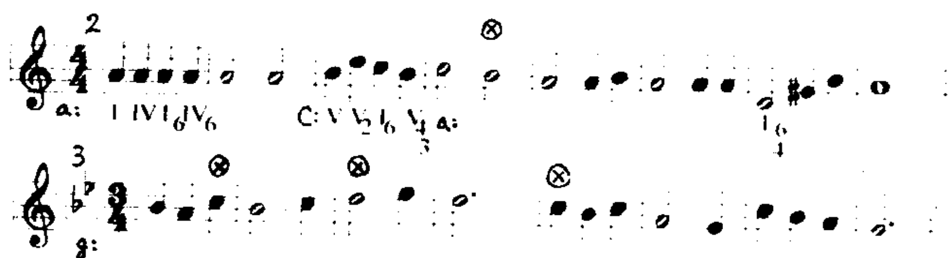
2. $I\ I_6 \mid V_7\ II_{5}^{6} \mid I_6\ V_{3}^{4} \mid I\ V_6 \mid VI\ V_2 \mid I_3\ IV \mid I_{4}^{6}\ V_7 \mid I$ — ‖

（十二）已知高音题。（⊗表示 $V_7$ 或其转位）

**例 12-31**

1

IV　$I_6$　V　$V_6$　$V_7$　I　　IV　$IV_6$




（十三）试写圆舞曲，钢琴小曲（为已知旋律配伴奏）

**例 12-32**

V

V — II6

b: V

I

D:

（上题“⊗”指 $V_7$ 或其转位，“+”是和弦外音。）

（十四）用$\frac{6}{4}$和弦的题：（×为和声外音。）

**例 12-33**

1

2

A♭:　　f:　♮ 6　　A♭:

（十五）将下列小曲补全：（⊗为经过性 6—4 和弦。）

**例 12-34**

# 第十三题　和弦的写法（下）

## 六、七和弦

七和弦的结构及功能特性已在第五题（三度结构和弦）及第八题（功能性）中讲述过。这里则讲其应用问题。

当七和弦在音乐进行中，做为“独立”意义的和弦时，是动力性很强的和弦。除了后面进入Ⅰ以外，都是进入另一个动力性和弦。在连续使用包括七和弦的动力性和弦时，则形成动力性的音乐片断。

其原位和弦根音的进行，可有以下三种连接：

1. 上、下四度的连接。这种连接做为功能交替式的进行，或“终止式”性的进行。如：

**表 13-1**

$V_7$—Ⅰ，$VI_7$—Ⅱ；$IV_7$—Ⅰ，$II_7$—Ⅵ等

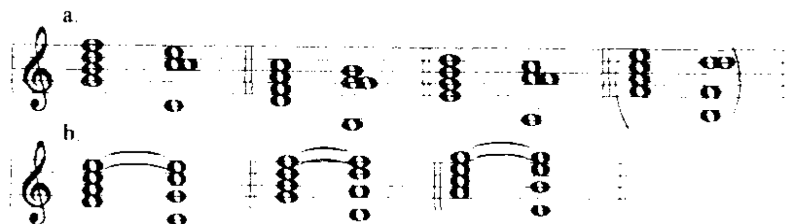
这些和弦连接的声部进行，也要符合“平稳”的原则。基本上，与$V_7$—Ⅰ的进行相似。请注意下例中声部进行中的声部保持与声部重复的写法。(例 13-1)

2. 上、下二度进行。除进入Ⅰ以外，都是动——动的强进行。进行要保持平稳，与Ⅵ—Ⅴ、Ⅴ—Ⅵ、Ⅶ—Ⅰ等进行相似，如$V_7$—Ⅵ，$VI_7$—Ⅴ，$II_7$—Ⅴ，$IV_7$—Ⅲ，$VII_7$—Ⅰ、$II_7$—Ⅰ等等。(见例 13-2)

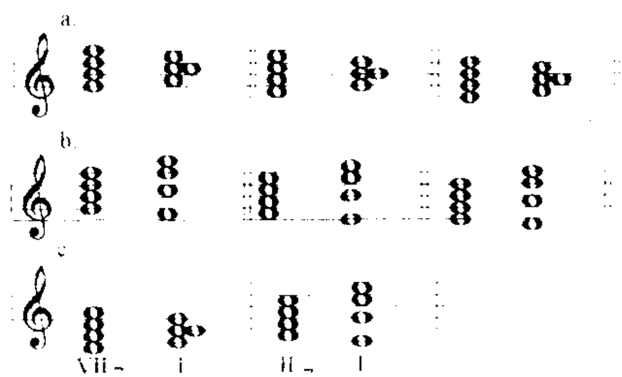
3. 上、下三度进行是弱进行、如$I_7$—Ⅲ，$II_7$—Ⅳ，$III_7$—Ⅴ，$III_7$—Ⅰ等。见（例 13-3)。这些进行应将共同音保持在同一声部。

（注：以上进行，都可用相近功能代替。）

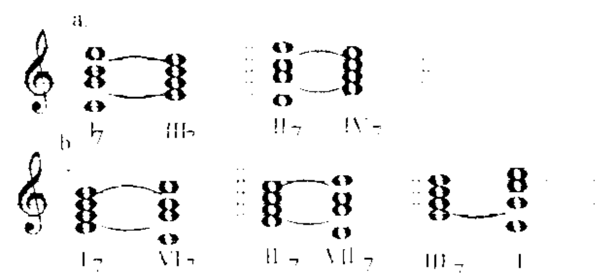
**例 13-1**




**例 13-2**

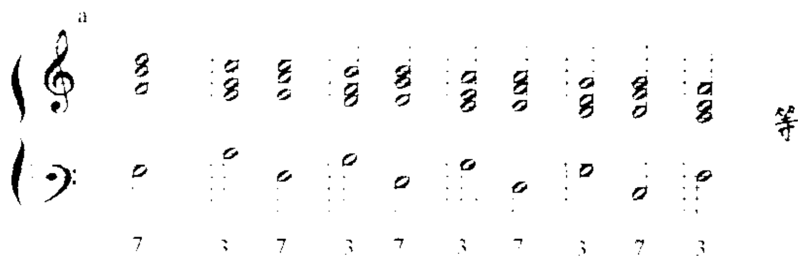



**例 13-3**




4. 以“七和弦与三和弦”或“七和弦与三和弦”的进行为单位，在模进中是常见的。（例 13-4，模进的谱例）

**例 13-4**



b

7 3 7 3 7 3 7 3 7 3 7 3 7 3 7 3
(-5) (-5) (-5) (-5) (-5) (-5) (-5) (-5)

c

等

6/5 3 6/5 3 6/5 3 6/5 3

d

等

2 6 2 6 2 6 2 6

e

不全 不全 不全 等

7 7 7 7 7 7
(-3) (-3) (-3)

f

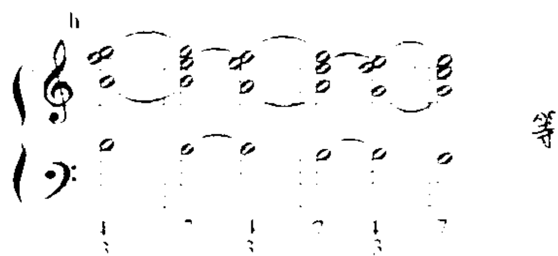
不全 不全 不全 等

7 7 7 7 7 7
(-5) (-5) (-5)

g

等

6/5 2 6/5 2 6/5 2




七和弦与七和弦的自由连接也是常见的。（可在《忧郁圆舞曲》中见到各$V_7$和弦的连用。）

## 七、属功能组和弦

同组和弦、由于功能相同，运用与连接进行有相同的处理，这表现于其前后的连接。但由于具体结构及转位的不同，也有声部进行及功能转变的变化式调整。因此从功能分类的角度，进一步明确归类，以便于写作运用。

属功能组包括的具体和弦，可有如下系列：

**表 13-2**

$Ⅲ$，$Ⅲ_7$，$Ⅲ_6$，$V_7^{+6}$—— $V$，$V_7$，（$V_9$，$V_{11}$，$V_{13}$）—— $Ⅶ$，$Ⅶ_7$，（$Ⅶ_6$）

这些和弦，同属于一种功能，总的来说，其正常进行同样是进入主功能。（有些教科书称$Ⅶ_7$为省略根音的$V_9$，因此可以理解Ⅶ是省略根音的$V_7$，这主要是说，它们都可归属于属功能组。同样$Ⅲ_6$的属功能性强于Ⅲ，$Ⅲ_7$，也是可以理解的。）

（一） $V_9$

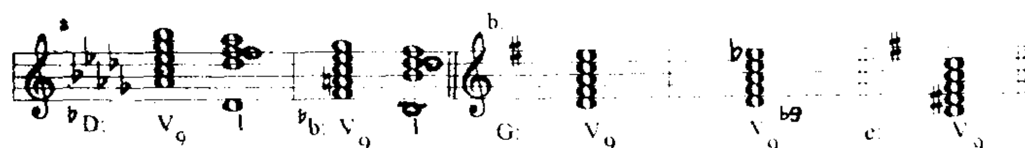
属九和弦包括五个音，在四部和声中，常省略五音。

在大调中九音是大九度音，在和声大调及小调中是小九度。因此在和声大调及小调中的$V_9$常可记为$V_9^{\flat}$或$V_9^{0}$。

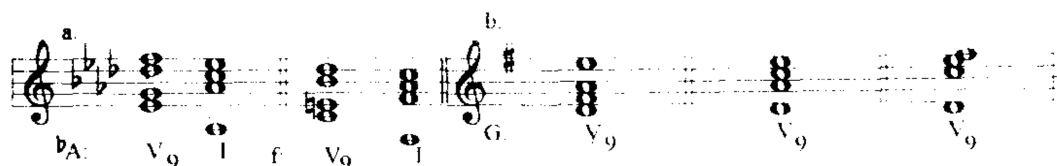
$V_9$和弦，常用的是原位，九音在最高声部，并解决于Ⅰ。

也可先进行到 $V_7$ 或 V，再进行到 I 。当和弦中有五音时，注意与其上方的九音，不可形成五度平行。五声部 $V_9$ 写法见（例 13-5），四声部例见（例 13-6），转位的 $V_9$ 见（例 13-7），非正格进行见（例 13-8），$V_9$ 进入 $V_7$ 或 V 见（例 13-9）。

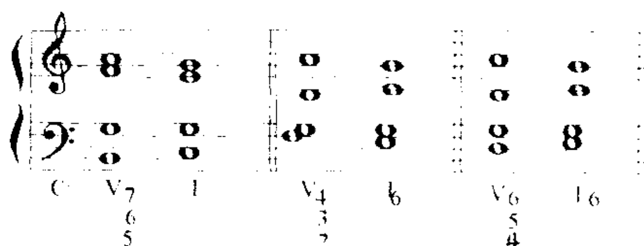
**例 13-5**



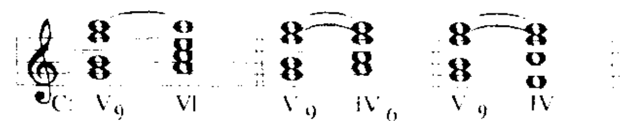

**例 13-6**



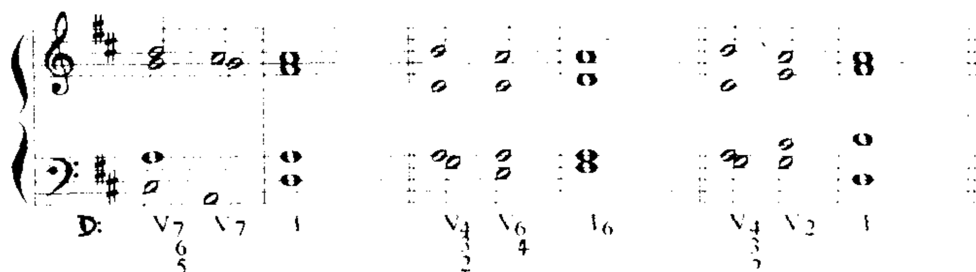

**例 13-7**




**例 13-8**




**例 13-9**



（二） $\mathrm{V}_7^{+6}$， $\mathrm{III}_6$， $\mathrm{III}_{\substack{6\\5}}$

这些和弦做为属功能组和弦，主要是向主功能倾进。它们本身，是以Ⅲ级和弦第一转位，即以属音为低音的形式来使用的。因此向T有强的倾向。（见例13-10）

它可以独立地直接进入主功能，也可在前或后接用属和弦。前面也可接自己的原位和弦（见例13-11）

**例 13-10**

**例 13-11**

（三） $\mathrm{VII}$， $\mathrm{VII}_7$， $\mathrm{VII}^{+4}$， $\mathrm{VII}_7^{+4}$

这一组都是导音和弦。Ⅶ是减三和弦。大调中$\mathrm{VII}_7$是小导七和弦，在和声大调及小调中是减七和弦。但都是动力性的，不谐合的。它们进行入主功能是习惯常见的。其前、后都可接属

和弦。也可自己直接进入主功能。它的前面可任接主或下属功能，如Ⅰ，Ⅱ，Ⅳ，Ⅵ等（见例13-12. a，b，c）

它的转位也多进入主和弦。（例13-12d）

**例 13-12**

## 八、下属功能组和弦

这里主要讲：$Ⅱ_7$、$Ⅳ_7$、$Ⅱ_9$、$Ⅳ_9$及一些转位和弦。

这里包括的是与下属Ⅳ相接近而较常用的一些和弦。它们与Ⅳ一样有以下一些用法。

1. 直接进入Ⅰ，亦可作为变格终止。（见例13-13，a）

2. 在终止式中进入Ⅴ或$Ⅰ_{\substack{6\\4}}$,代替$Ⅱ_6$,Ⅳ等。（例13-13,b）

3. 还可在不同位置的相同和弦中间加用经过性和弦。（例13-13，c）

4. 可在模进的乐汇中使用。

例 13-13

## 九、$\mathrm{I}_7$以及$\mathrm{III}_7$、$\mathrm{VI}_7$

这几个七和弦与其它七和弦功能性质不同，不易划入以上T，或D，或S组之中。因为它们是复合功能性的，都有自己的特点。

**表 13-3**

$\mathrm{I}_7=\frac{D}{T}$， $\mathrm{III}_7\cong\frac{D}{T}$， $\mathrm{VI}_7=\frac{T}{S}$

由于它们不能单纯明确为某一功能，也不接近某一“单纯”的功能，所以特殊地分别进行分析。

（一）$\mathrm{I}_7$：只能称为一级七和弦，不应称为主七和弦。因为它已失去静止功能性质，是复合功能性质的动功能。它的功能原位是$\frac{D}{T}$的复合，而转位更倾向于属功能，成为装饰性的“复合”。

**表 13-4**

a. 装饰性“复合”： $\mathrm{I}_{\substack{6\\5}} \cong \mathrm{III}^{+6}$， $\mathrm{I}_{\substack{4\\3}} \cong \mathrm{V}^{\substack{+6\\+4\\-5}}$

(D)　　　(D)

b. 正常进行： $\mathrm{I}_7 - \mathrm{IV}$

c. $\mathrm{I}_2 - \mathrm{II}_{\substack{4\\3}}$， $\mathrm{I}_{\substack{4\\3}} - \mathrm{IV}$， $\mathrm{I}_{\substack{6\\5}} - \mathrm{IV}$。（见例 13-14）

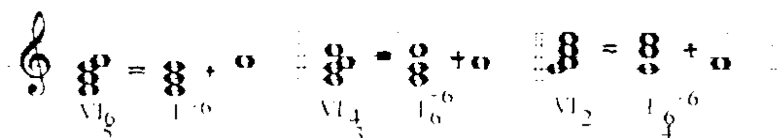
（二）$\mathrm{III}_7$：$\mathrm{III}_7$ 的转位都是明显的属功能性，极近 V 级和弦。但是“独立”的 $\mathrm{III}_7$ 则表现有自己的倾向。它的强进行是 $\mathrm{III}_7 - \mathrm{VI}$，或 $\mathrm{III}_7 - \mathrm{IV}$。从色彩音响感觉既不是主功能性的进行，也不是属功能性的进行。

虽可属于属功能组，它的原位很有自己个性。（见例13-15）。

**例 13-14**

**例 13-15**

例 13-16



（三）$VI_7$：$VI_7$ 虽然属于下属功能组，但它的下属性不强。它的根位属于下属功能，是动力性的不是主功能性的。但是它的转位却明显表示为装饰性的附加音的主和弦色彩。（见上例13-16）

## 十、高叠和弦

和弦，按三度叠置向上增加，可包括到六个音至七个音。七个音已包括到音阶的全部音。同时包括了三个功能组的复合音响。在作品中仍然是有规律性的，可以运用的。包括六至七个音的和弦，称之高叠和弦。（例 13-17）

这里所讲的包括着：$V_{11}$，$V_{13}$，$II_{11}$以及 $I_{11}$，$I_{13}$

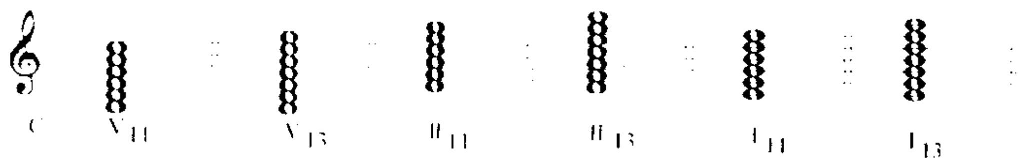
（一）$V_{11}$，$V_{13}$：在高叠和弦中，主要是常用 $V_{11}$，$V_{13}$。有些教科书称之为装饰的或倚音性构成。实际这是“和声语言”发展，和声功能与旋律复杂化所产生的必然结果。特别是在高潮或复式终止处的片断更多看得到。从四部和声角度，高叠和弦要省略一些音，而在多于四部的作品，正好能包括高叠和弦中较全的声部。它的排列及包括的声部要能表达出和弦“高叠”的特色。它的功能特性要表现为复合性，动力性及不谐合的特色。

它们的进行是直接进入 I 或 VI，或进入 V 或 $V_7$ 再进入 I 或 IV。（例 13-18）

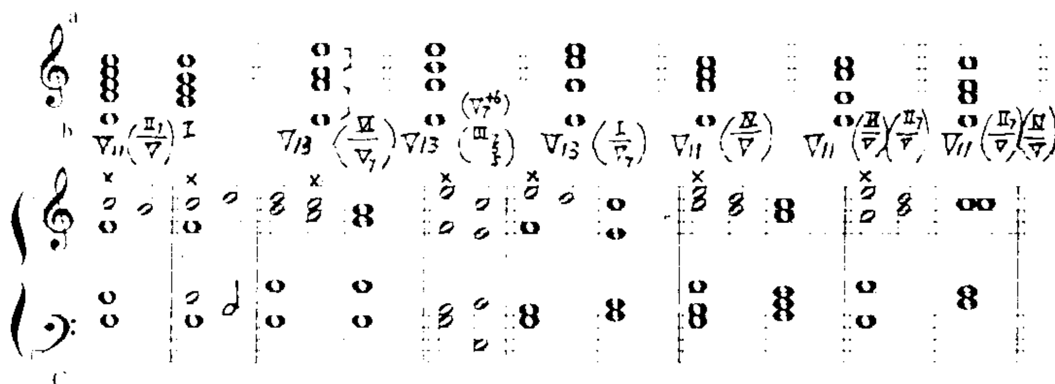
（二）$II_{11}$：是下属功能组中，常见的高叠和弦。常进行入属功能。由于它是下属功能，也可进入主动能（例 13-19）

（三）$\mathrm{I}_{11}$，$\mathrm{I}_{13}$：在主和弦之上，建成的高叠和弦，是稳定功能上增加了不稳定功能的现象。这主要是在持续的“主属”低持续音上构成的复合功能。（见例 13-17）

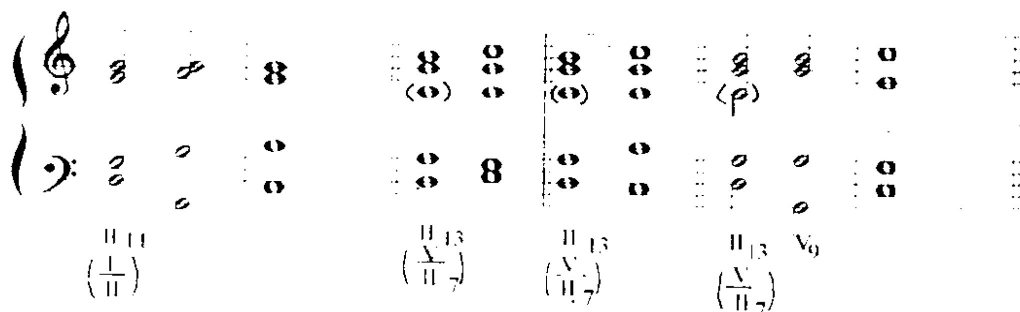
**例 13-17**



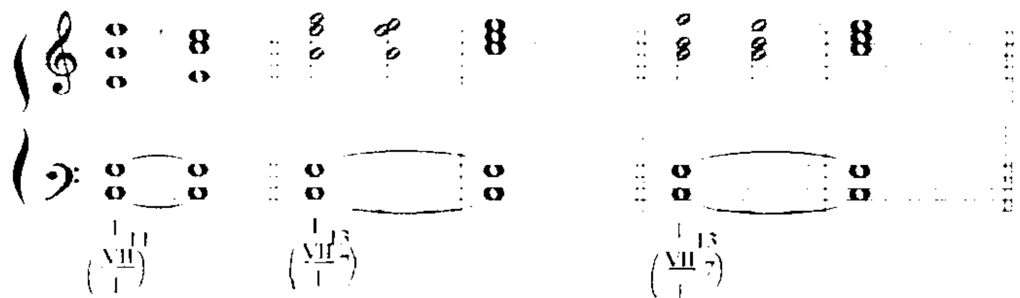

**例 13-18**



**例 13-19**



**例 13-20**



# 十一、第十三题的习题［和弦写法（下）］

（一）将以下七和弦模进题补全。

**例 13-21**

1. 用$^{6}_{5}$结构接原位三和弦。

$I^{6}_{5}$　IV　$VII^{6}_{5}$　III

2. 用$^{4}_{3}$结构接原位三和弦。

$I^{4}_{3}$　IV　$VII^{4}_{3}$　III

3. 用$^{4}_{3}$结构接6和弦。

4. 用7接$^{4}_{3}$（如上方式自写）。　　5. 用$^{6}_{5}$接2（如上）。

6. 经过性的七和弦写法。

等

$V_2$　$I_6$　$I^{6}_{5}$　IV　$IV_2$　VII　$VII^{6}_{5}$　III　$III_2$　VI　II

（二）将以下九和弦（$\mathrm{V}_9$）不同排列写如下和弦乐汇

**例 13-22**

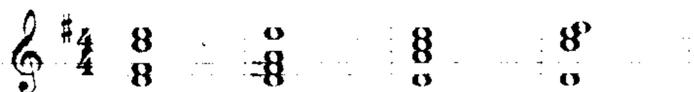


**表 13-5**　1. Ⅰ Ⅳ | $\mathrm{V}_9$　$\mathrm{V}_7$ | Ⅰ　　2. Ⅰ Ⅵ | Ⅳ $\mathrm{V}_9$ | Ⅰ

3. $\mathrm{II}_{\substack{6\\5}}$　$\mathrm{II}_7$ | Ⅰ $\mathrm{V}_9$ | Ⅰ　　4. Ⅰ Ⅵ | $\mathrm{V}_9$　Ⅳ | Ⅰ

（三）将以下 $\mathrm{V}_9$ 的转位，写入和弦乐汇。

**例 13-23**

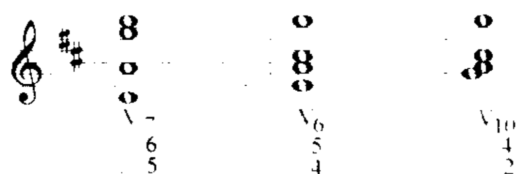


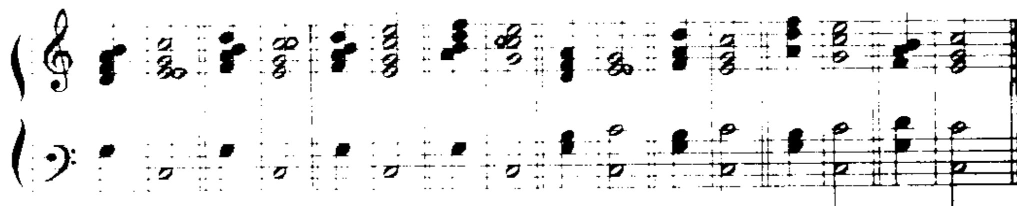
**表 13-6**

1. Ⅰ　$\mathrm{V}_{\substack{7\\6\\5}}$ | Ⅰ　　2. Ⅰ　$\mathrm{V}_{\substack{10\\4\\2}}$ | $\mathrm{I}_6$　　3. Ⅰ　$\mathrm{V}_{\substack{6\\5\\4}}$ | $\mathrm{I}_6$

4. $\mathrm{V}_{\substack{7\\6\\5}}$ $\mathrm{V}_7$ | Ⅰ　　5. $\mathrm{V}_{\substack{10\\4\\2}}$　$\mathrm{V}_{\substack{6\\4}}$ | $\mathrm{I}_6$　　6. $\mathrm{V}_{\substack{6\\5\\4}}$　$\mathrm{V}_2$ | Ⅰ

（三）五声部以上写作，九和弦，可以完全用上各音。如下的进行，都可用入习作之中。

**例 13-24**



（四），已知低音，配带有 $\mathrm{V}_9$ 及转位和弦的和声题。

**例 13-25**

**(五) 已知高音，配有 $V_9$ 或 $VII_7$ 的换调性乐段。**

**例 13-26**

(六) 自写短乐句，三例各包括 $V_{11}$，$V_{13}$，$II_{11}$ 等高叠和弦。

## 十二、本讲的习作—曲例分析

分析以下作品中每个和弦，并写出和声图示。

1. 巴赫“圣咏”二首。注出和弦外音，并写每个和弦及乐句所属的调式调性。(谱见第六讲)

2. 威尔第《亲爱的名字》的部分曲调。分析和弦及和弦外

音缩写和弦进行。

3. 贝多芬《自然之神的光辉》。分析其声部数目，重复及省略音，以及变音和弦及转调的分析。

4. 舒伯特《小夜曲》，缩成四部和声（密位），写成和声句式，（和弦表），分析旋律中和弦外音。

5. 瓦格那《夕阳之星》，片断。分析每个和弦。（例 13-26）
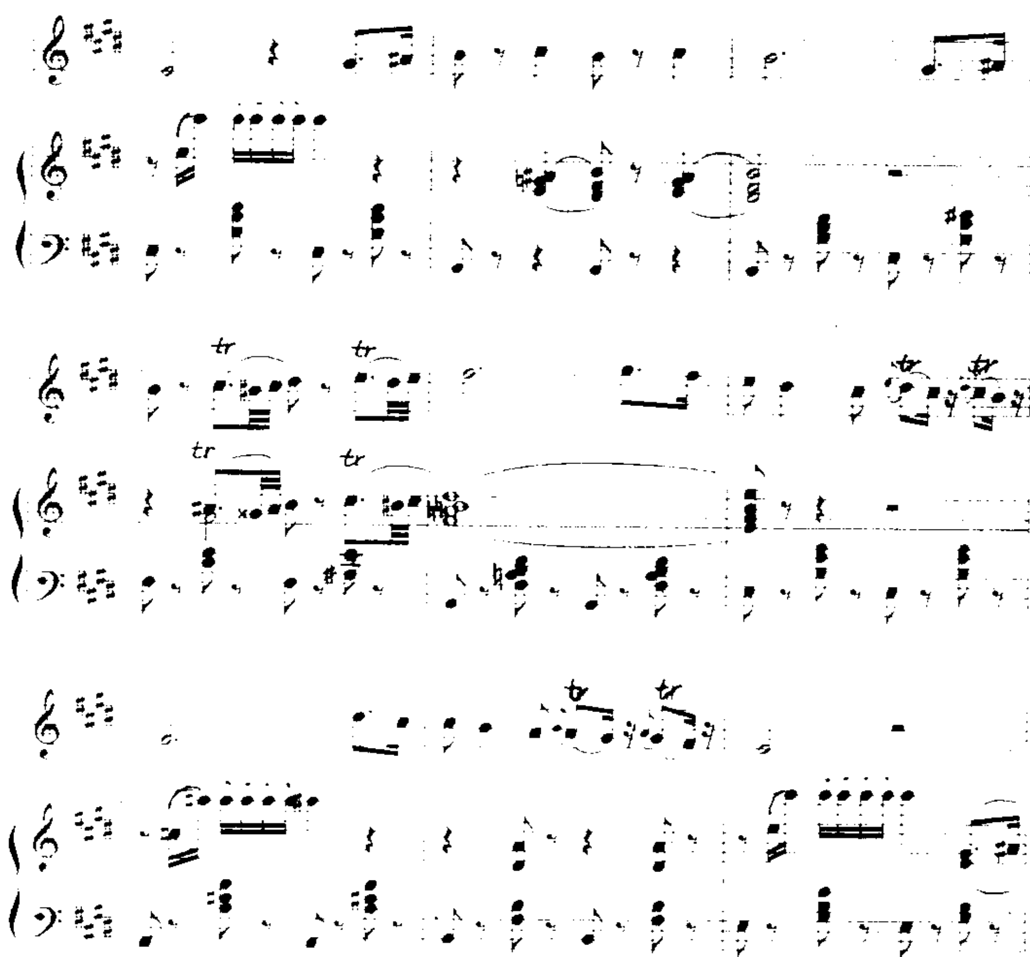
**例 13-27**

《夕阳之星》（瓦格那）（片断）
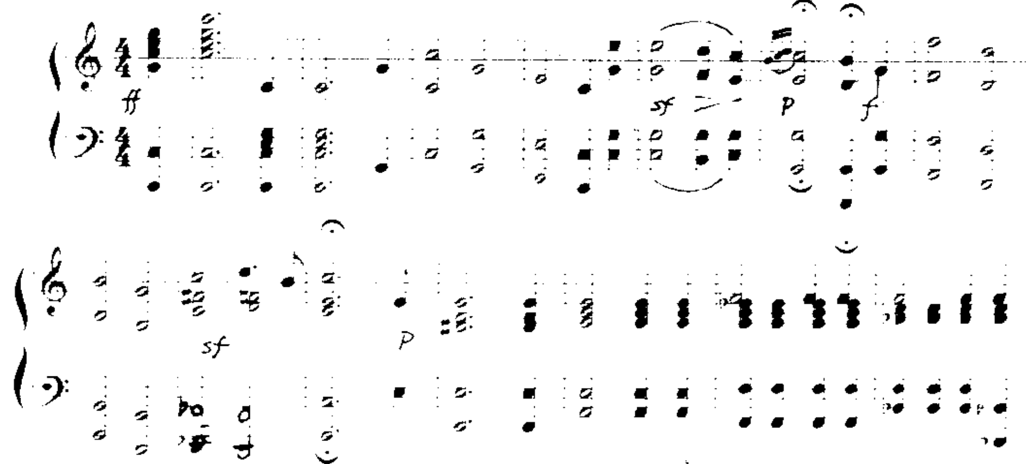
**例 13-28（一）**
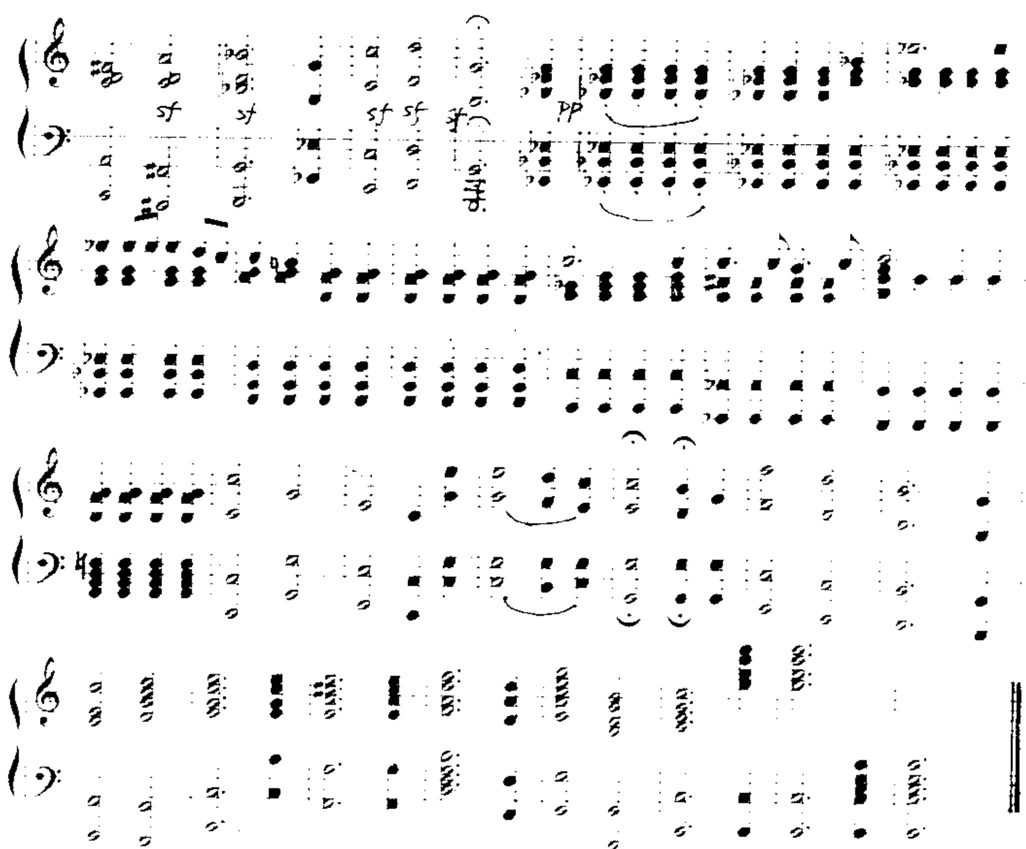
《亲爱的名字》 [illegible]（片断）

**例 13-28（二）**
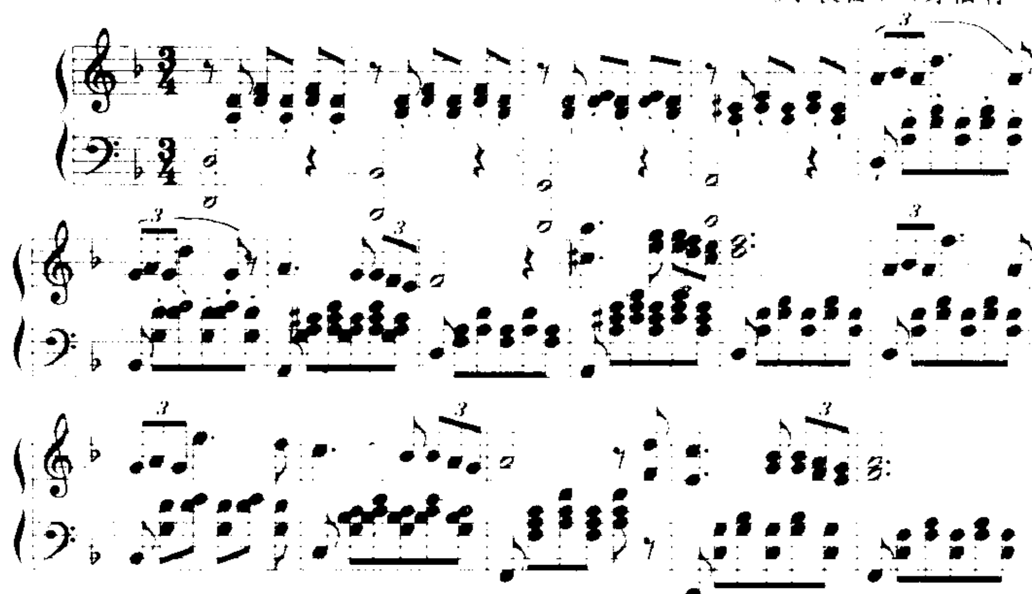


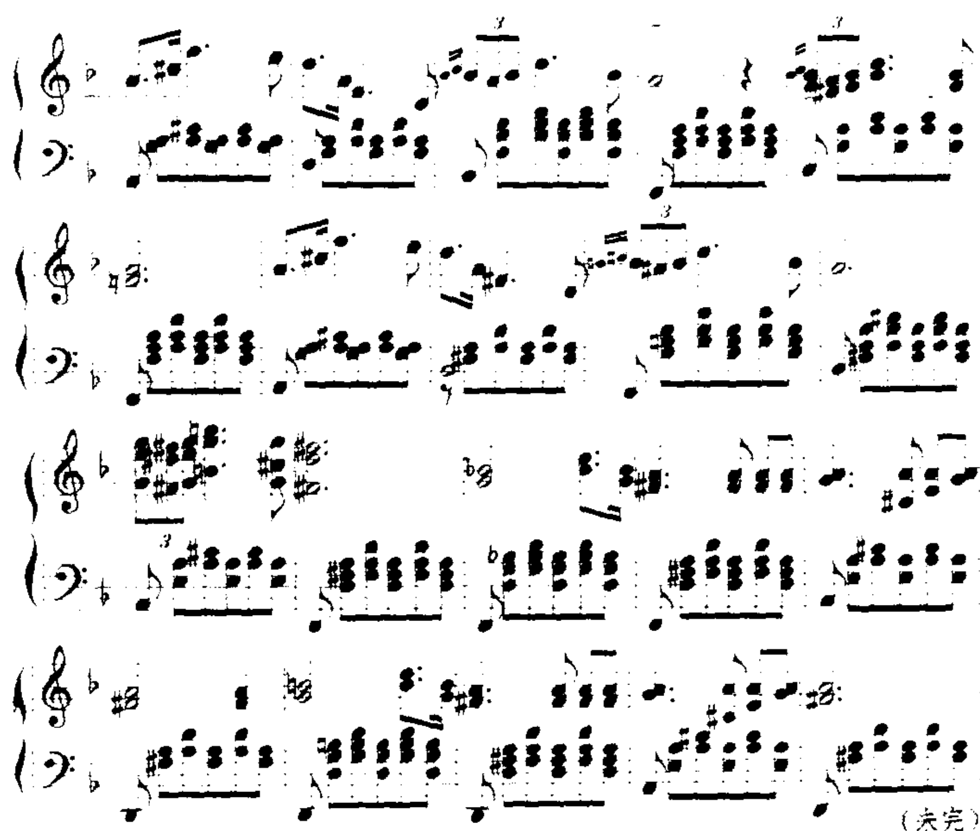
例 13-29






例 13-30




（未完）

# 第五讲
# 和弦在音乐作品中体现的样式——织体

## 第十四题 织体

### 一、织体及其类别

织体是和弦运用于作品实践的载体，和弦依附于织体外形而表现。

织体（texture）、这一名词曾用来针对复调或主调音乐的结构区别而言。后来在音乐写作方面，借用“织体”这一名词比喻其音乐中声部结构的种种样式。它包括纵向声部关系和横向连接关系的音乐写法。

音乐织体可分为单声部织体、多声部织体两大类。在多声部织体之中又可分为主调性及复调性织体两种。而另有一种齐奏或加花的齐奏的多声部作品，应属于单旋律派生出来的多声部。（其本质仍应属于单声部的。）

本书从和声角度、只针对主调音乐来研究它的织体写法。下面是织体的分类表。（见表 14-1）

表 14-1　　　　　　　　　　**织体的分类表**

| 织体分类 | 具　体　写　法 |
| --- | --- |
| 单旋律性<br>及其派生的多声 | 单旋律，齐奏，八度齐奏<br>支声加花齐奏（衬腔）<br>平行性旋律 |
| 主调性 | 横向结构组合：统一的（单一式（伴奏织体）、交替式（伴奏织体））；变化的（伴奏织体）<br>纵向分类：音型组合的分类（或块状的样式）（单一音型、两种以上音型的复合）；高层次（单层、两层或、两层以上）音区区别 |
| 复调性 | 模仿式复调<br>对比式复调 |
| 复杂的<br>（综合的） | 多层（综合）写法的织体<br>主调性织体，复调织体，支声织体的某种综合 |

## 二、主调音乐织体的纵向样式

主调音乐是以一个旋律为主，其它声部为辅的多声结构。这些声部（包括旋律）综合起来从属于一定的调式，并结合为一定的和声关系，形成某种织体。在一定时值内，各声部从属于一个和弦呈现的不同的织体单位、又常称为“音型”。音型做为单位可分为：1. 包括着旋律的，即旋律结合于音型之中的。2.

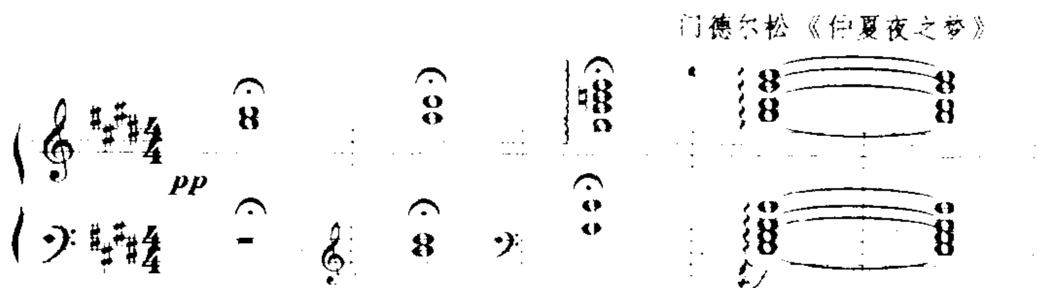
不包括旋律的，即旋律分离于伴奏的音型之外的。

包括旋律的音型或分离于旋律的（伴奏）音型又可分为单层的统一的织体样式（音型），及两层或多层的织体样式（音型）。

（一）单层的、统一的织体，可有和弦式的、分解和弦、琶音式的、平行式的种种。
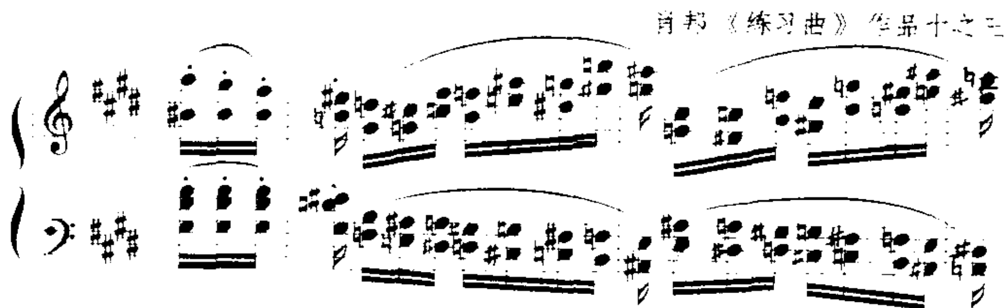
1. 和弦式的织体是以“和弦样式”形成的，还可分为“柱式的”及“旋律化四部和声写法”的。（也可称为圣咏式的织体。）柱式的和弦式写法可见下例 14-1，还可参见第四讲附谱贝多芬《自然之神的光辉》。

**例 14-1**




下面的例是迅速改变的和弦式织体

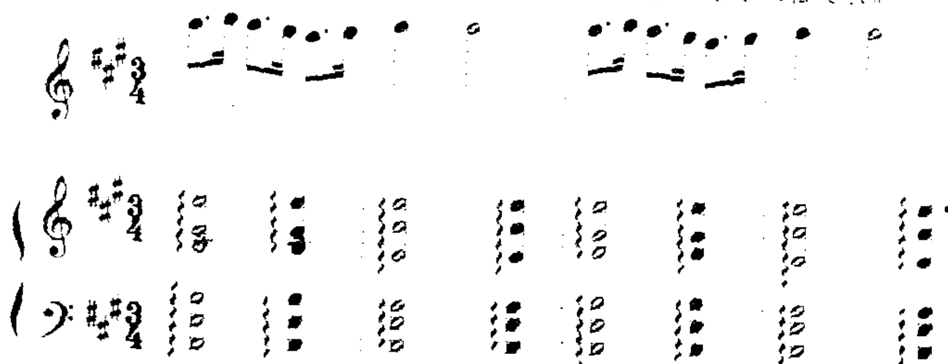
**例 14-2**




下面是旋律独立于伴奏之外，以柱式的和弦织体作为伴奏的例。

例 14-3
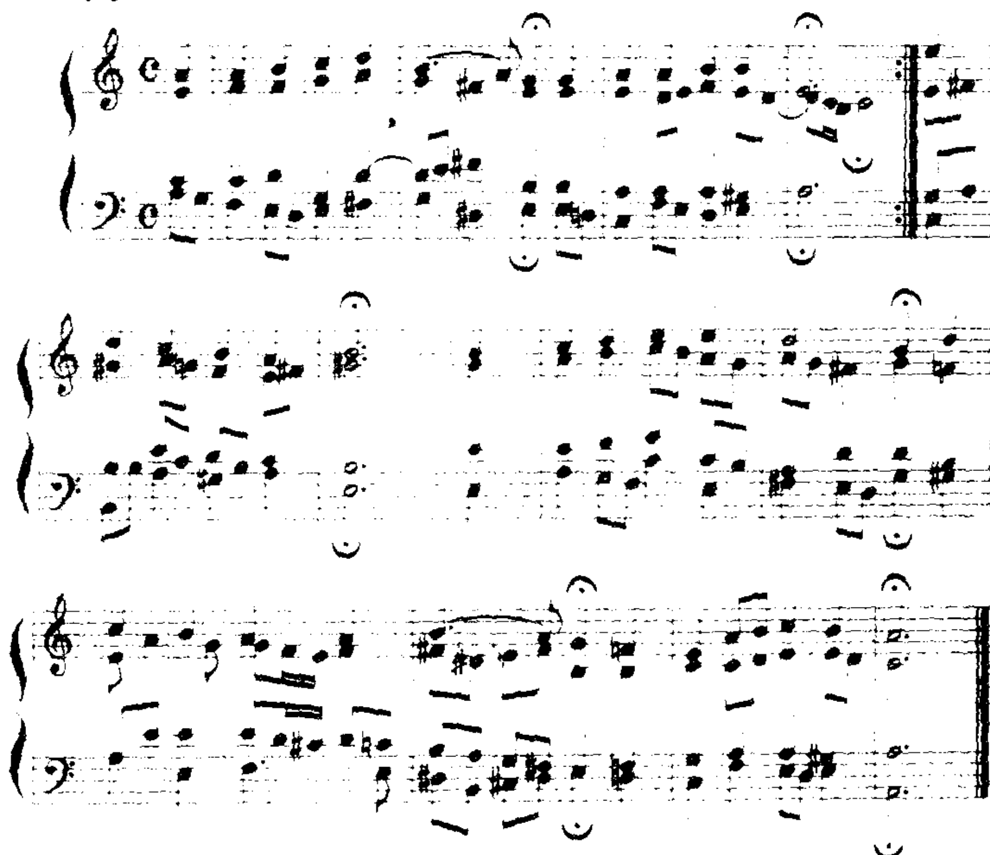
格里格《索尔维格之歌》



下面的例是带有各声部和弦外音的和弦式四部和声写法。巴赫《圣咏》第114首。

例 14-4

巴赫《圣咏》

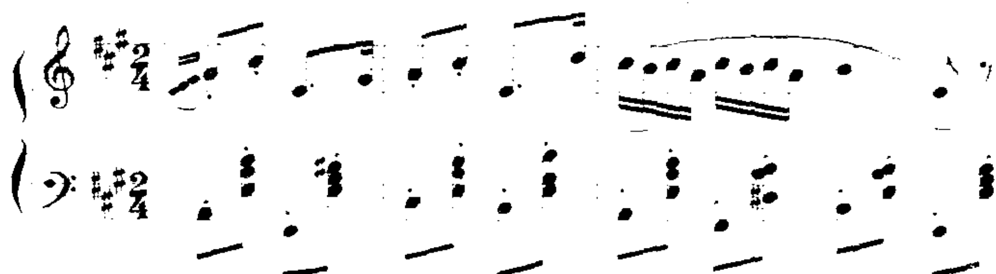


2. 分解和弦式：分解和弦是将和弦中的音分别前后出现的写法。可以是低音与其它音的分解，也可以是和音与和音的组

成。（可见下面的例 14-5）（还可见于舒伯特《小夜曲》）

**例 14-5**
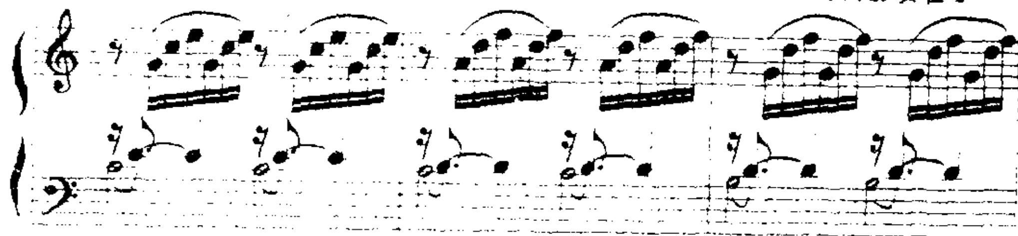
格里格《挪威舞曲》作品35之2



3. 琶音式：琶音式织体是将和弦音分解为先后出现的单一的线条。见（14-6）及（14-7 低音部）。也有时可见平行的两个或三个琶音线条。

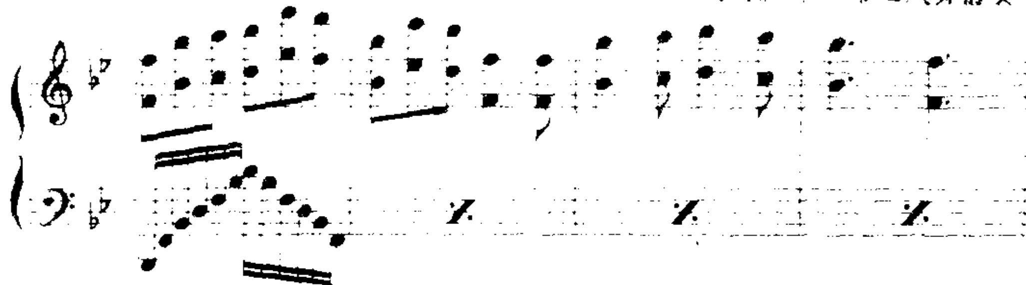
**例 14-6**

巴赫《C大调前奏曲》



**例 14-7**

柴可夫斯基《天鹅湖》第一幕三人舞前奏



4. 平行式：由和弦或和音平行进行而形成的织体。可以是连续平行的八度，六度，或三度等，也可以是六和弦的连续平行。见上例 14-7 的高音谱。（还可见第四讲附谱《晴朗的一天》。）

（二）分层或多层的织体：主调音乐织体的纵向层次，一般

可分成三个部分或两个部分。在作品中常可以看到旋律层、和声层及低音层三个部分。但其中和声层与低音层相结合时，也就形成了两部分。

上例 14-5 中的《挪威舞曲》是两层音型的例。

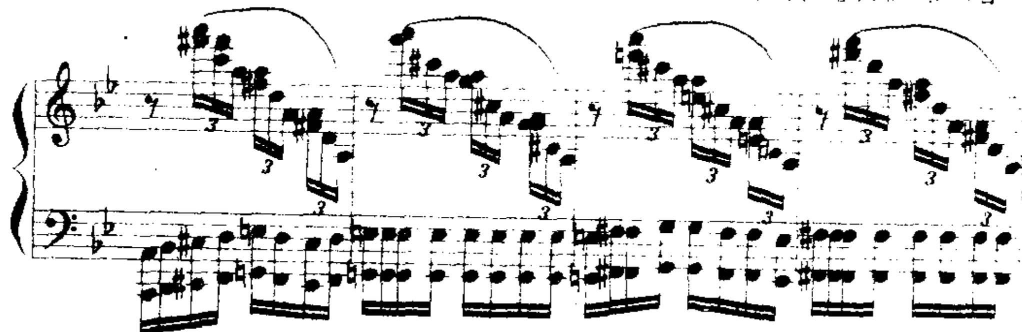
在带伴奏的作品中多可看到“三行谱表”的三层音型。

下面是一些分层的音型的例子。

1. 旋律在第二层的低音声部（例 14-8）

**例 14-8**

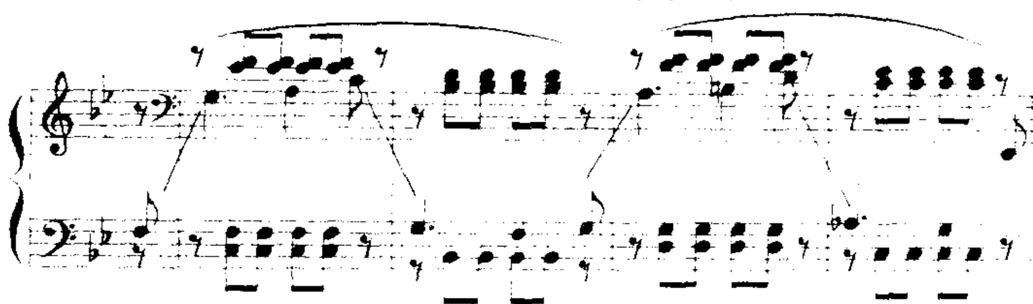
李斯特《匈牙利狂想曲》第六首



2. 旋律在中层的三层音型（见例 14-9）

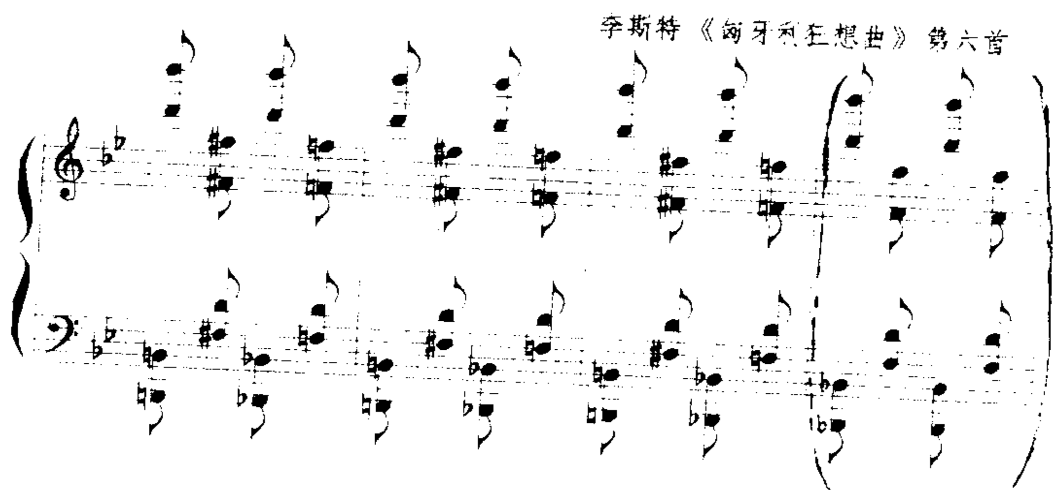
**例 14-9**

柴可夫斯基《四月——松雪草》



3. 四层音型的例（例 14-10）
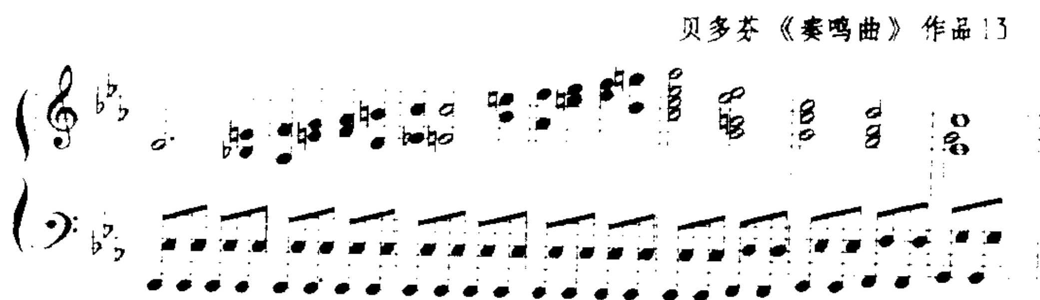
**例 14-10**




（三）持续性声部：当其它声部做为旋律进行或和声进行时，而有一个声部维持延续或反复某一个音，和音或和弦以及某一个节奏型时，这个声部就是持续性声部。

1. 持续音的例。（下例前四小节是低音声部持续主音的例）。（见例 14-11）
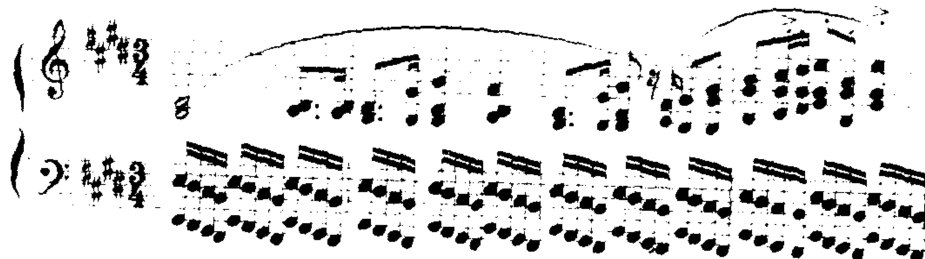
**例 14-11**




2. 持续音型的例。（见例 14-12 ）

**例 14-12**

肖邦《A大调波兰舞曲》作品53号
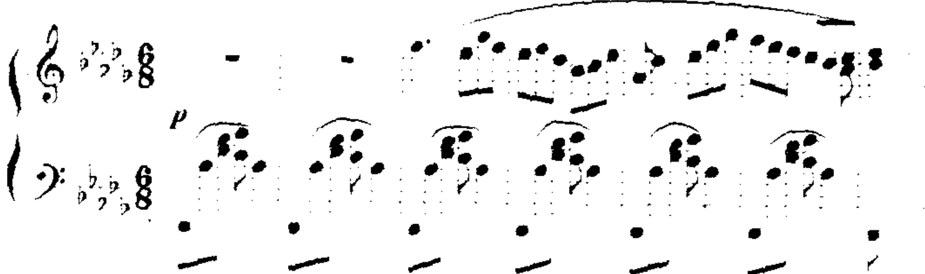


3. 持续性和弦或持续的和声序列。

下例除有持续音、持续音型外，还有持续和声序列。（例(14-13)

**例 14-13**
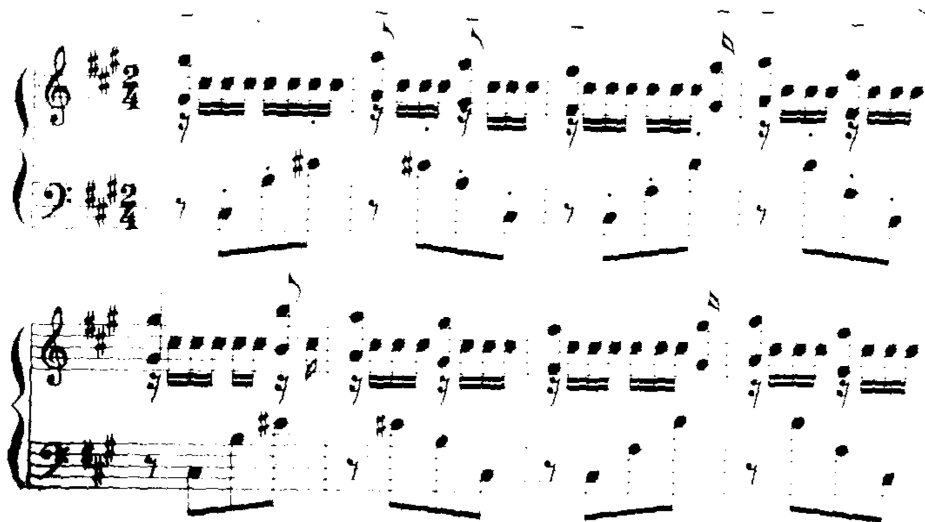
肖邦《摇篮曲》作品57



4. 中声部的持续音。（下例是中声部、属音持续。）（例 14-14）

**例 14-14**

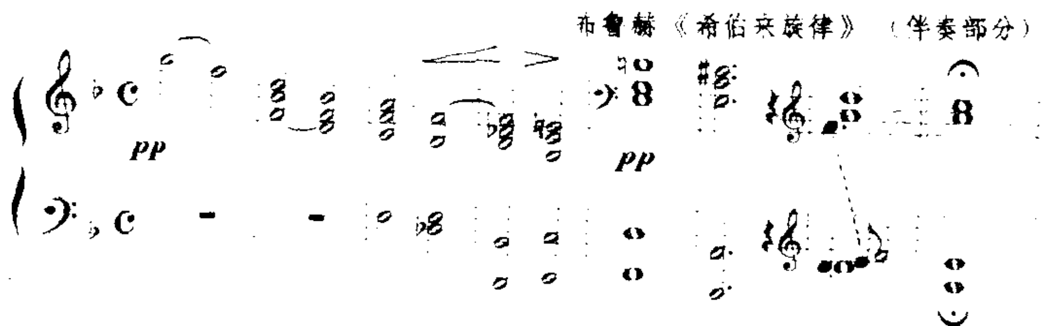
李斯特《匈牙利狂想曲》第二首



（四）声部的自由增减

在一定的长度之中，在相连的音型中可见到声部数目的自由增减。这种情况的出现是由于音区。音量变化、和弦数目改换以及情绪、色彩改变的需要。（除下例 14-15 外，可看上例 14-1）（更可分析实际作品中更多的情况。）

**例 14-15**




## 三、旋律与伴奏

主调音乐中、旋律与伴奏的结合有两种。1. 旋律声部与伴奏部分统一包括在整体的织体之中。其织体的最高声部常是旋律声部。当然旋律也可能在低音或中声部。2. 旋律声部分离于伴奏之外。旋律声部单独由独唱或独奏以及齐唱或齐奏方式担任，而另有由各声部组成一个相对完整的伴奏的织体单位。

在这里主要是讲上述第 2 种中的伴奏问题。在这种伴奏中又可分为三类：1. 不含旋律的“单纯”伴奏型。2. 含有同一旋律，而自己成为含旋律的整体性织体。3. 含有副旋律的织体。

1. 不含旋律的伴奏：其织体同样是多种样式的，并与前述各种织体类别相似。但它与旋律之间应注意以下问题。（1）伴奏中的和声及织体单位的安排要与旋律中内含的和声运动及句式紧密配合。（2）伴奏中高音声部，常完全地或断续地与旋律

形成一定的合理的音程关系。(3) 要注意伴奏中某些突出的声部与旋律形成有机结合，或平行，或斜行，或反行的艺术效果，尤要注意低声部与旋律的声部关系 (4) 有时还要注意伴奏中和弦声部与旋律的音相互配合关系。(例如相互交换而保持和弦的完整而避免某种和弦音重复。见舒伯特：《摇篮曲》

2. 伴奏中含有旋律，可见呈现于片断，也可能是整体。在高声部也可在中或低声部。

3. 伴奏中副旋律可与旋律成为同节奏的某种音程关系，也可成为旋律的变奏或支声性的关系，还可以是各部模仿或对比式的关系。

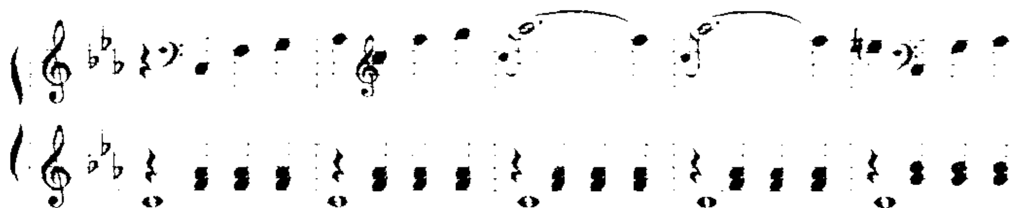
(本书所附不同的伴奏写法的作品中可见到上述的各种“关系”“样式”。)

## 四、主调音乐织体的横向设计

(一) 统一的织体：作品中，在一定长度中，只用一种音型，或基本只用一种音型时，称为统一的织体。这常在进行曲、舞曲、练习曲，小型作品以及在大型作品的局部中出现。(见下例 14-16) (还可见巴赫《C 大调前奏曲》，以及本书中所举的进行曲，夜曲等例。)

**例 14-16**
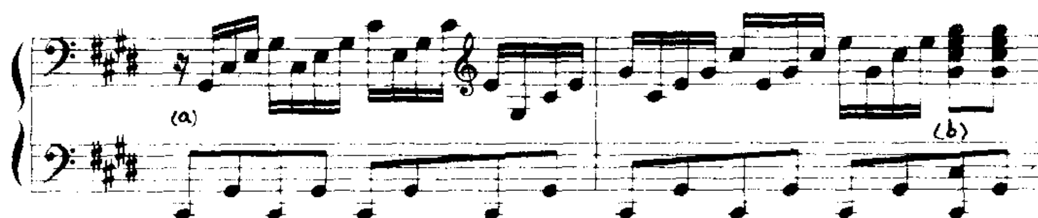
贝多芬《奏鸣曲》作品13



（二）交替的织体：不同类型的音型，前后连接组成一个综合音型单位，做有规律的交替。常是由于节奏、旋律、音区等和艺术形象的需要。（例 14-17，14-18）
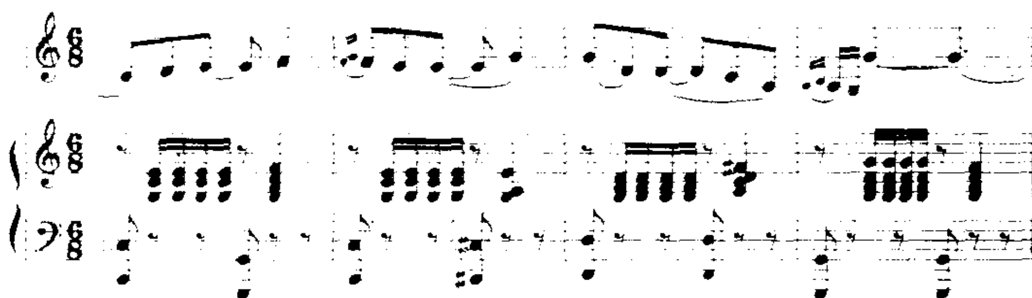
**例 14-17**

贝多芬《奏鸣曲》作品 27 之 2




**例 14-18**

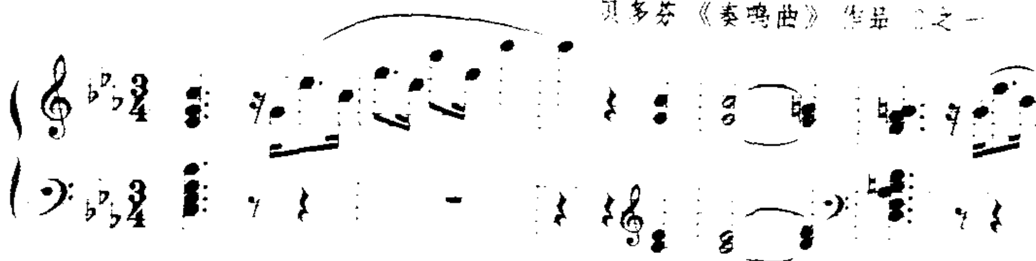
萨拉萨蒂《抒情歌与舞曲》

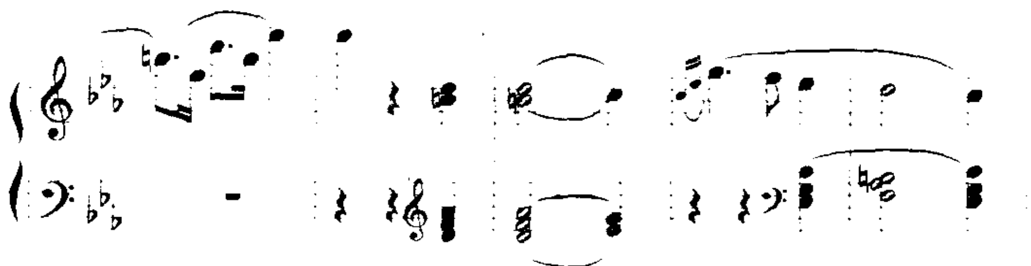


（三）综合变化的织体：在一定长度之内，如在乐段或乐句之中，连续使用不同的，改变的织体的类型，是具有多因素的主题、或多对比片断的写法。在戏剧性音诗或交响乐，叙事曲中或歌剧、舞剧中常可以见到。（见例 14-19）

**例 14-19**

贝多芬《奏鸣曲》作品 [illegible] 之一





（四）句尾的变化：在一般的乐句、乐段的结束处，常结合着某种终止式进行，使用特定的明显的织体特色。(在句尾用一定的变化音型的例子，可在本书中带伴奏谱例的乐句或乐段句尾处见到。)

## 五、织体的整体局布

音乐作品有织体形式是极其丰富多彩而又千变万化的。设计织体绝不仅涉及织体本身，它与旋律、歌词、曲式、体裁等都有密切关连。

总的布局，似乎可有以下考虑。

（一）统一中的变化：在许多舞曲、进行曲、小型抒情作品中，常见到“统一中求变化”的原则。在舞曲及进行曲中要求统一的节奏型，在小型抒情曲中又要求某种统一的情绪，这样就首先在织体设计中保持统一。但是在一定的结构地位（例如句尾、或某些段落变化处)，和声的发展、情绪的起伏、会对织体的变化有所要求。

（二）变化中的统一：在某些体裁中、主要是依据主题的对比、变奏、而进行艺术形象发展的。这时就会看到对比变化的织体设计。这是在变奏曲、回旋曲、奏鸣曲中所见到的织体设计原则。

例如变奏曲，是主题重复或变化重复下进行的变奏。织体的变化是其主要手段之一。所以它的变奏在织体方面应是以变

化为主。但是从主题及和声序列的某些因素的统一性制约中，可以体会到“变化中的统一”的艺术原则。

奏鸣曲中各个主题以及连接段、展开部都各自有不同的艺术形象要求，因此要设计不同的织体，以结合形象在对比，变化、发展的逻辑运动中，适应逻辑发展规律的制约。从织体设计的角度看来，这是“变化中求统一”的原则。

（三）依据歌词、标题，剧情而设计：

当创作标题音乐，艺术歌曲或歌剧、舞剧时，必须强调织体的形象性与作品的内容，情感的统一。不可孤立地预定某种“程式”。这更接近“综合性艺术”的创作中的音乐构思的规律及程序问题。

以上诸多问题，应可在分析完整的作品中，得到深入的、全面的理解并获得写作及研究的启发。

# 第十五题　和声与织体的结合

## —声部在织体中的安排及和弦缩写

织体的设计是与和弦设计相联系的。织体的选定常影响和弦的设计，同时两者又是相互制约着的。

一般写作时，先结合着旋律特点决定用某种织体，规定一定的节奏型，然后便可设计、安排和声（弦）序列。

### 一、音型与和弦

（一）一个单位音型之内，一般是安排一个和弦。相接的第

二个音型，依和声进行所需的和弦序列来安排相同或相异的和弦。
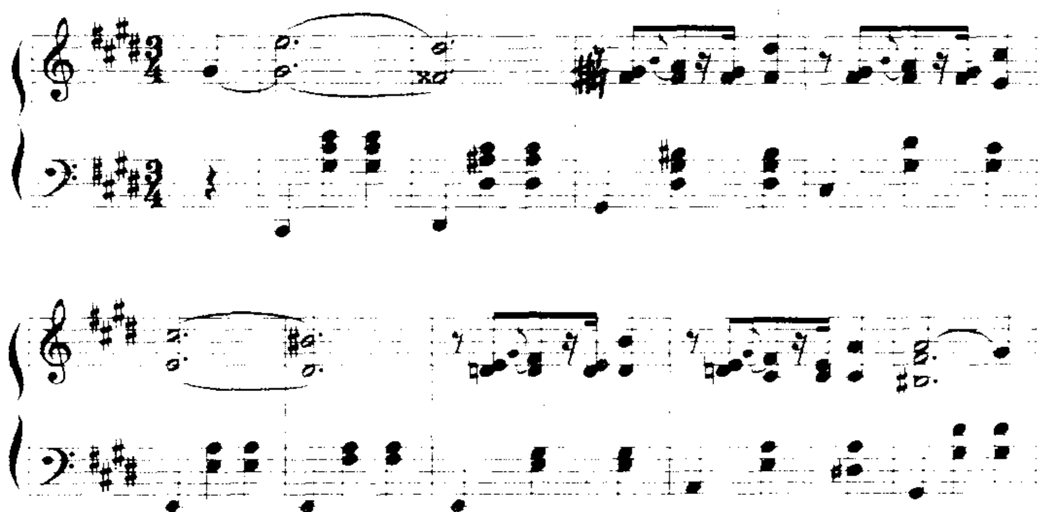
在一个小节内，经常安排一个音型。成“双”的或混合性的拍节内，可安排两个相同或相异音型。在一小节内相异的音型中可以各用不同和弦或同用一种和弦。（如在 4/4，5/4。6/8 等）

（见前例 14-18）

（二）在一个单位音型之内，有时也可变换和弦。

**例 15-1**
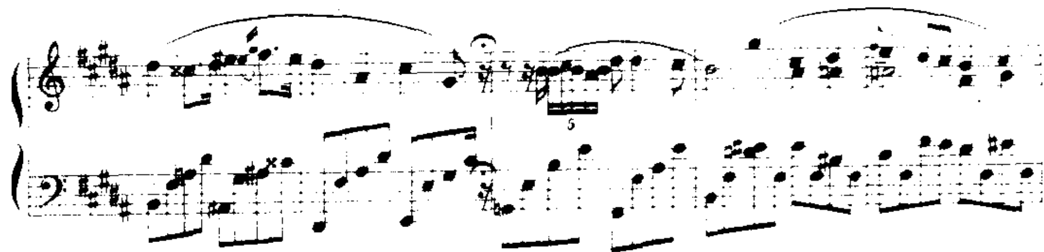
肖邦《圆舞曲》作品64之2



（三）在含有较多音的琶音织体时，对单位音型进行节拍细分，或改变方向，可以适当地变换和弦。（下例第四小节起是由两拍一个和弦，改变为两个和弦的例。）

**例 15-2**

肖邦《夜曲》作品[illegible]之



## 二、音型中的和声声部

在设计音型时，要考虑声部的安排。包括着声部数目、声部的重复或省略、声部的增减、声部进行等等问题。

（一）声部数目：

任何音型之内都包括一定数目的声部，才能构成音型，才能表示具体的和弦功能。它的数目依音型结构样式而决定。

在一个乐句或相当的长度中，音型类型常基本维持不变，这是为了有利于保持音型的特点，产生“形象”表现力并明确和弦功能。

（在前面的例子中，如圆舞曲的伴奏前三小节维持在四个声部一个音型，而后面维持在三个声部一个音型。又如夜曲中的伴奏的前三小节，维持在四个声部一个音型。其后是由于加速改换和弦而调整了音型样子。）

（二）声部数目的改变：

由于力度变化、句式改变、和弦结构的更替（如三和弦、七和弦、九和弦、转位和弦以及复合功能的更替），及织体交替或变化，或避免三音或导音的重复，以及音响、意境等等，都会引起声部数目的改变。（参见前文“声部的自由增减。”）

（三）声部的重复和省略：

在织体的声部多于四个时，四部和声的声部安排原则，应于适当改变。从单个和弦而言，不可重复主、属和弦的三音，尤其不可重复导音，以及增、减音程中的音，但常可重复和弦的根音，五音。而从和弦结构而言，又常可有整体的重复，即在不同的“八度”上的重复。（例如超过六个声部时，常可将三和

弦做两层的重复；也可以做某些和音的重复。)（见第二讲，合唱谱例）

声部较少时，也可省略五度以及根音。

在特定的织体中，可以看到双层或多层的声部重复，当然也就出现声部的八度平行。(这自然不属于四部和声中禁止的八度平行的条例。)

（见第六题附谱《森林之歌》,《镇魂曲》以及本书所附巴赫C大调前奏曲，《春潮》等。)

## 三、声部进行及声部缩写

在音型相连接的各和弦之间，要注意声部的进行。仍应以平稳进行为原则，并基本依据四部和声的声部进行规律。但是在声部增多的织体中，或音区移动时及各种特定情况会发生多种灵活的声部连接进行的样式。这些特定写法可在作品分析中，不断发现。

同时要多对织体声部进行缩写，也可以看到四部和声规律在实践中的运用。

下例是对作品进行缩写的例子。可以从中学到缩写的方法。当然也就可理解到基本的和弦序列如何纳入各种不同织体的方法了。

例 15-3

德沃夏克《幽默曲》

a.

b.　c　d

在例中可以看到，伴奏中有六至七个声部，把它压缩在一个和弦式的写作时，可以写成例（上面例中“b”）的样式。在高音谱表中（前三小节）的黑音符是旋律中“和弦”的压缩。只从例（上例中“b”）中左手（低音谱）谱，看到这六或七个，声部是三和弦的各音的重复。（末一小节则是又一种织体的缩谱。括号内是和声外音）。

在“C”例中前三小节的音区，声部的安排（是密集）与末一小节的音区，声部的安排（开放）不统一，把它再改写为 d 例的样子。“d”例则是把“a”例缩成四部和声的“和声图式”式的缩写。

在“C”例中，还可以看到第三个声部和第七个声部完全一样，是完全的重复，第二和第五声部是重复的。

可以看出，多于四个声部的和弦或分解的弦，是用重复声部的方式在不同音区中安排的。

## 四、关于旋律、音阶、华彩段

（一）关于旋律：

请注意、在音乐作品写作中、织体也受制约于旋律的写法。

旋律的运动，是与调式的功能运动相联系的，更应说旋律的进行是受着一定调式制约的。而和声的基础是调式，在这样的情况下，旋律与和声就在调式这一音乐因素上找到了共同的规律。这就是旋律与织体可以结合的条件之一。

旋律在横向运动时，必然有长短的节奏，起伏呼吸的韵律。这些与调式逻辑相结合时，就给和声指出了功能运动的基础。在这个前提下，配以合适的织体就可以更明确地表达音乐的艺术形象。

在主调音乐的体裁特定要求下，旋律也在发展的历史过程中形成了某种习惯音乐语言。我们可以看到主调音乐成熟时期至今的旋律中的动机、乐汇的组合都常伴随着调式和声语言逻辑。研究一般的乐句、乐段它的旋律的前后呼应，都会找到某种相关的，表达出内在组织关系的和声序列的“影子”。

所以我们在进行和声与织体的设计时，首先要分析旋律，而旋律也必然会启发我们的和声写作……

（二）关于旋律中的音阶：

在作品中的音阶片断是一种特殊的旋律形式。音阶片断本身中包括着调式中的音，所以它也是一种表现调式或音阶的形态。

但是音阶在作品中的运用、也不是无目的、无作用的。在许多时候、它恰恰是表示功能的动静的重要手段。在作品结束处、遇到的音阶，它恰恰是把调式的整体一再向听者表明。这难道不象一场演出，最后在闭幕时，全体演员亮相的谢幕?!

而在音乐高潮，或展开部戏剧性矛盾的片断出现的迅速的

音阶式的各种音调，不更表明这是抒情性旋律不可代替的手段吗？

但是这些写作中的不同的音阶却无不具有功能的“影子”存在、细心的听者，读者请不要放掉这个“认识”的机会。

这里却选一个抒情而优美的音阶的著名的例子，难道不是音调也是动人的语汇的明证吗。那么它却极简明地提供了乐句中功能呼应及和声与织体写法的启发。

（见第四讲附谱《亲爱的名字》）

（三）华彩段

华彩段是一种特殊的织体声部。它常不需要伴奏，或者只有简单而自由的伴奏，也偶尔有与它相陪伴的副声部。

华彩段是在情绪高涨时，旋律声部的特殊写法。形成华彩的音调常包括着快速的乐汇，音阶，半音阶，分解和弦的富有装饰性的高低、自由、流动的特色。

其中的乐汇，音阶，分解的弦（琶音）、要表现出或暗示出一定的功能，以便与前面或后面的音调形成合理的过渡。华彩本身要维持在一定的功能或一个合理的和弦序列中，并且在华彩段的最后表现出引入后面音调的功能准备。一般情况下，从动力性要求，多是持续在后面音调的属功能上。

（华彩的例子见本书附谱：第三讲《亲爱的名字》结束部的花腔华彩，李斯特夜曲第三《爱之梦》中的两段华彩段。）

## 五、本讲的综合性分析习作及要求和附谱

请按以下要求进行附谱的分析。（并参考第八题）

（一）以织体的类别，声部，总体设计诸方面，依十四题所述内容进行分析。

（二）从和声声部纳入织体的角度，参十五题所讲的问题对作品进行分析并对不同织体片断做和声缩写。（可选作品的某些片段）

（三）全面分析其和弦结构，调性及调性改变，写出和声图式，及织体的设计分析。

附谱：1. 舒伯特《菩提树》（部分）（见例 15-4）

2. 格里格《致春》（全曲）（例 15-5）

3. 普契尼《献身艺术、献身爱情》（全曲）（例 15-6）

**例 15-4**
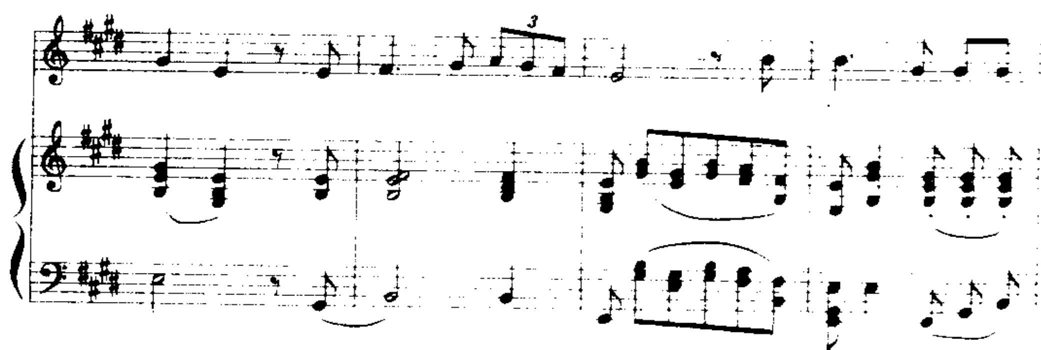
《菩提树》（舒伯特）

pp

fp

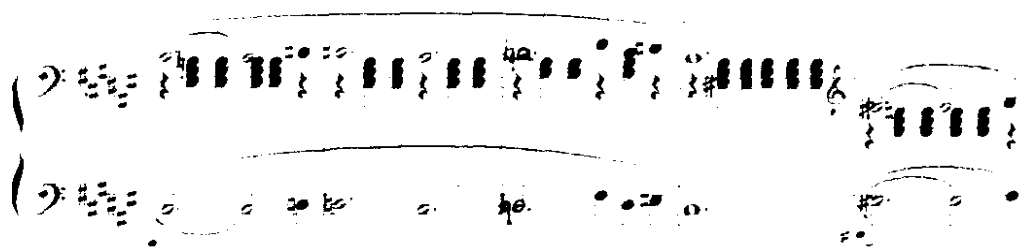
ppp

p

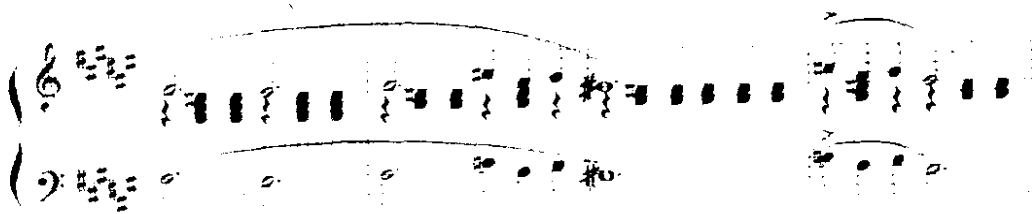


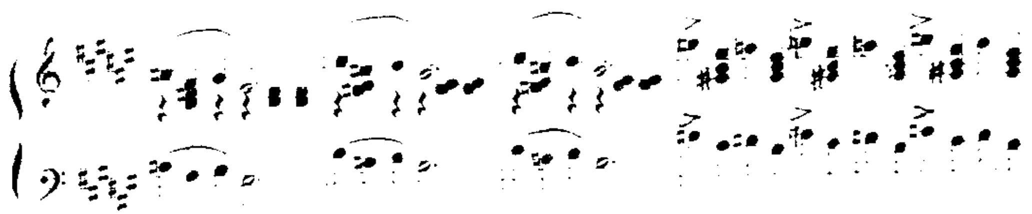
## 例 15-5（一）

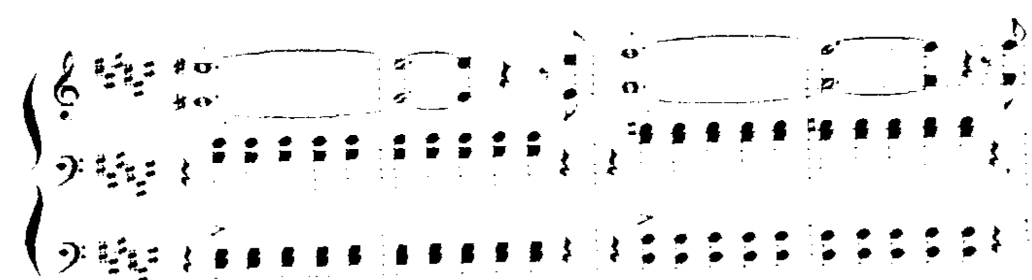
《致春》 格里格

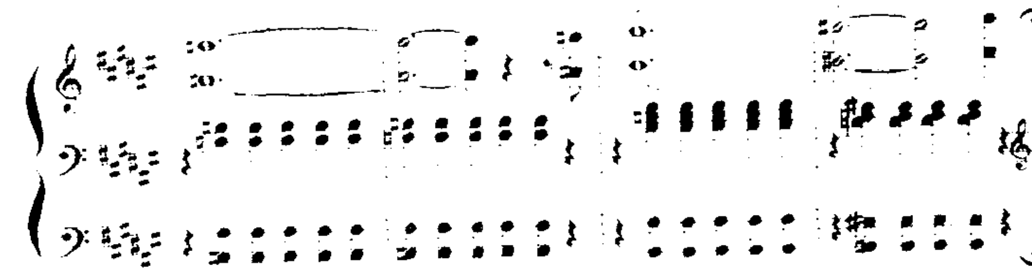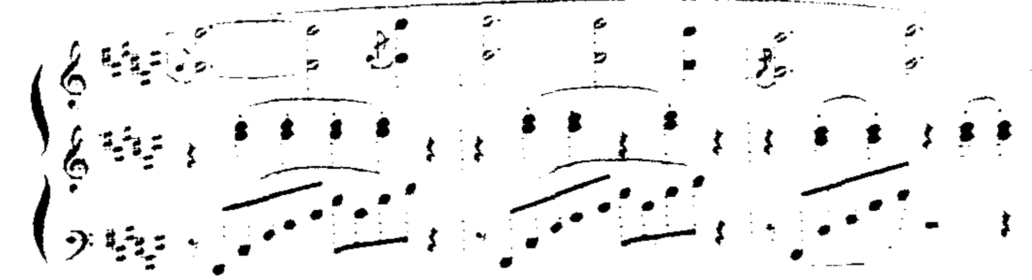


例 15-5（二）











例 15-5（三）

**例 15-5（四）**

例 15-6（一）

普契尼《献身艺术 献身爱情》（歌剧《托斯卡》选曲）

例 15-6（二）

例 15-6（三）

# 第六讲

# 和声语言的结构逻辑

## 第十六题　和弦序列与和声句式

和弦的连接是要依据和弦的不同功能的自然合理、合乎逻辑性的原则而形成序列的。有如文字语言要合乎文法规律，词汇的合理连接才形成能够理解的表情达意的句子。

### 一、和弦序列

（一）从功能类别上看：从功能连续的情况看，可分为同类连续和不同类连接两种。

1. 同类功能的和弦连续。

如Ⅶ - $Ⅴ_9$- $Ⅴ_9$- $Ⅴ_7$……的连续，是属于属功能类（组）的连接。

如Ⅵ - Ⅳ - Ⅱ ……的连接，是属于下属功能类（组）的连接。

2. 不同类功能的和弦连接。

如：Ⅰ - Ⅳ - Ⅴ - Ⅰ，是 T-S-D-T 的三种不同类功能的连接。

如：Ⅰ - Ⅴ - Ⅰ - Ⅳ - Ⅴ，是 T-D-T-S-D 的三种不同类功能的综合连接样式。

（二）动静关系：从功能的动静变化来看，简单的两、三个和弦的进行可分三类：1. 即从稳定功能向不稳定功能的进行，是运动中向前的进行，是动力性进行亦称开放进行。2. 从不稳定功能向稳定功能的进行，可称解决性进行或收拢性进行。3. 此外还有从不稳定到不稳定运动的开放性进行。下列1之（3）。还有从不稳定到不稳定的阻碍性（终止）特殊收拢性进行。（下列2之（4））。

1. 开放式进行，如：（由静到动）

（1） Ⅰ-Ⅴ （即T-D）称正格开放进行。

（2） Ⅰ-Ⅳ （即T-S）称变格开放进行。

2. 收拢式进行，如（由动到静）

（1） Ⅴ-Ⅰ （即D-I）称正格进行或正格收拢进行。

（2） Ⅳ-Ⅰ （即S-T）称变格进行或变格收拢进行。

（3） Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ （即S-D-T）称复式进行或复式收拢进行。

3. 运动性或阻碍性进行（由动到动）。

（1） Ⅳ-Ⅴ （即S-D）可称运动性开放进行。

（2） Ⅴ-Ⅵ （即D-S）可称意外进行，或阻碍进行。

被称“阻碍进行”的序列，由于属功能的正常解决是到主功能，而属进入到Ⅵ级和弦时，（特别是在句尾）有意外之感，没有形成收拢性终止，所以称为阻碍进行。这种运行实际也是运动过程中“动一动”的进行。

（三）倾进的强弱：

从不同功能之间的进行看来，不同的和弦连接有不同的倾进力度。它的力度强弱区别可从和弦结构的差别、功能类别、根音（或低音）的进行等区别而表现出来。

从三和弦的原位（根音位置在低方）的各种连接看来，其低音可成为二、三、五、四度等不同的进行关系。（七度是二度的转位，六度是三度转位，可以不做重复的考虑。）

根音做五度、四度或二度的进行都是强进行。

1. 根音成二度关系时，两个和弦没有共同音，前后和弦的功能是完全对比的，音色是全新的，具有强的功能进行性质。又由于没有根音的四度或五度跳进，不能形成属至主或下属至主的解决收拢性进行，所以这种根音二度的连接是运动过程的强倾进，又称运动性强进行。

2. 根音为四度或五度关系时，前后上两个和弦有一个共同音，而有两个不同音，功能也有很大差异。而低音的五度或四度的跳进，形成“主音与支柱音”之间的显著的运动。所以属于“终止性”或“解决性”的强进行。但它们之间还有收拢性与开放性的差别。更还有（调式）“交替性”解决性强进行。如：

Ⅴ-Ⅰ （D-T）是收拢性（解决性）强进行。

Ⅰ-Ⅴ （T-D）是开放性强进行。

Ⅳ-Ⅰ （S-T）是收拢性（变格解决）变格强进行。

Ⅰ-Ⅳ （T-S）是开放性变格强进行。

Ⅵ-Ⅲ （S-D）是调式交替性的（开放性）强进行。

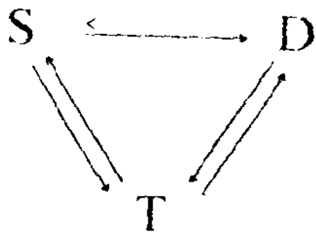
Ⅲ-Ⅵ （D-S）是调式交替性的强进行

3. 根音成三度（或六度）关系的和弦连接，属于（功能）弱进行。因为这种连接，两个和弦有两个共同音，功能接近。所以是弱进行。其中低音下行三度，由于出现了新的和弦音，属于较强的弱进行，其中低音上行三度时，低音仍在原来和弦之中，因而是较弱的弱进行。

## 二、和弦序列的规律及样式

（一）自然的逻辑：在和声理论中，认为功能逻辑序列是 T-S-D-T 即所谓“功能圈”。

**表 16-1**




这个圈表明动—静（S-T，D-T），静—动（T-D，T-S），动—动（S-D，D…S）及完正的运动（T-S-D-T）以及不顺畅或不常见的进行（T-D…S-T）。

其中虚线表示，不常见或不顺畅的运动。

完全的运动，在作品中的复式终止最为常见。

更多的功能连接的序列的运动，可在附有“补充”终止时见到。如：

T-S-D-T，S-T。

（二）和声乐汇重复或移位以及循环模进式的序列是音乐运动（发展）中常见的样式。

（三）在一般乐句中或乐汇中，又常呈现各种不同的序列，包括多样自由延续的连接。（这与旋律以及体裁、风格的要求有关。）

（四）和声序列的原则，并不是孤立地适用于短小的乐汇。而是总起来受着句式（前后句的逻辑）制约的。它的“句首”、“句中”、“句尾”都在上、下句有呼应关系。（详见以下和声句

式。）

## 三、和声句式

在乐句中音乐运动表明一定的和声功能序列过程。一般乐句从属于其乐段中地位，因而须有特定的“序列性质”。它要表现出起伏、呼应关系。较长的乐段中的乐句要符合“起、承、转、合”这类运动的过程。

在乐段中，乐句之间密切相联着，表现于（1）句尾的终止式之间的呼应性。（2）还表现于上、下句关系所表现于序列中进行的样式。例如平行或对比，发展或统一等等层次关系。总之、任何句式，自身有合乎逻辑的序列运动，又须与前后相连的乐句有一定组织性的运动层次。

（一）乐句本身的运动形态

在一般乐句中，都有起句—运行—收束，这样的过程。为了分析暂可称为句首、句中、句尾。但在较短句子中，过程则常减缩。

1. 句首：可以从静功能开始，也可以从动功能开始。

静功能（主功能）开始，容易迅速表明调式调性。这常见于乐段中的开始句的起句写法。

动功能（非主功能式及变音和弦）开始的句首也常见，这可以是两句中的下句，或动力性段落以及多乐句乐段中的中间乐句或开始乐句的开始。

在特定艺术手法中，乐段的开始，或作品的开头可以从动力性乐汇，甚至在“它调”（非作品的主调）上引入。

2. 句中：

（1）句中是指乐句中间部分的“运行”。所谓“运行”是音乐的序列性质。这个序列往往与乐句开始处联系起来观察。

乐句的“句中”部分常与“句首”相连成为一个有机的序列。尤其是一般的乐句，或稍短的乐句中，常可看到只有四五个和弦。其中可有相同或相异的功能，它们组成为一个完整的序列过程，而只在句尾处有一个和声呼吸感，表示于一个较明显或很明显的终止式。

有些乐句内部有时可分为两个或若干乐汇，这样乐句的和声序列，可以分成两个或若干“进行”。这些和声的乐汇进行，会成为重复性，移位性，对比性，往返呼应性等关系。

乐句中还可以出现副属功能，或明显的离调等等调性。

（2）乐首到句中的序列，可以从下面几方面来分析：

a. 从动静角度看：可以是“静—动”，或“动—静”，以及“动静反复”或“动静曲折进行”等各种形态。

b. 从功能类别看：可包括“单一功能”、两种或三种功能的不同的情况。

c. 从运动起伏而言：有平直型、上行或下行直线型、曲折型、往返型、模进型等等。这可以从和弦的根音，或低音线形态中分析出来。

3. 句尾—乐句的结束

绝大部分乐句总有一个终止式的和声序列表明这一乐句的结束。在乐段的终结，常用完全的终止，在独立的乐段尤其如此。而在其它部位的乐句的结束处，则有多种可能，如半终止（开放性终止）、离调终止、转调终止，也可以用本调的正格终止。这些不同乐句的不同终止，是用以表现音乐运动的发展层

次。(请参阅后文“终止式”)

## 四、乐句中的和声节奏

这里只简单谈一谈，乐句中所用和弦数目及和弦的拍节长短。这对乐句中和声序列的设计也是很重要的因素，而且是互相影响的。这一问题我们暂称之为和声节奏设计。

1、和声节奏需要依据音乐体裁及伴奏织体的样式与旋律句式而设计。

2、在柱式和弦的织体写法时，乐句中常可使用较多的和弦。在一定体裁中如“圣咏”、“圣歌”以及朗颂性乐段，还可在和声学的习题中遇到。

在乐段中和声发展动力高涨中，或在情绪紧张，乐汇缩短，速度加快的情况，以及多因素的主题片断，和弦的使用很自由，也可增多。(见《索而维格之歌》的中间段落)。

3、一段的乐句，常不用过多的数量的和弦。例如有规律地在一小节中用一个和弦或两个和弦。而一个乐句只包括四小节或至五、六、七、八个小节。

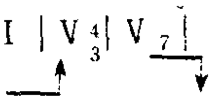
## 五、从作品中分析乐段、乐句的序列和节奏

(在分析下面作品时，请复习以上内容，并尽量结合作品进行对照。)

(一) 意大利歌曲《桑塔·露齐亚》

由 a，$a^1$，a，$a^1$，b，c，b，c. 八个短句组成、每句四小节，分为有对应的上下乐汇。

a (四小节) 包括 Ⅰ | $\text{V}_{3}^{4}$ | $\text{V}_{7}$ | Ⅰ |。



可以说是从静开始，进入动功能，又从动返入静、的序列。这里只有 T-D 和 D-T 两种“进行”。也只有两种功能（D 和 T）。a¹ 句中只把 $V_{3}^{4}$ 换成 $V_{5}^{6}$。

b 句包括 I | Ⅳ | Ⅳ | I |，也是静—动，动—静的序列，但这一句用了下属功能。从功能、色彩上与前有所对比。

C 句包括 $I_{4}^{6}$ | $V_{7}$ | $V_{7}$ | I |，是由静—动，动—静的相对应的乐汇，它的整体组成一个四小节的复式终止。

我们把它的重复去掉可看出以下的和声图式。

**表 16-2**

| a (4) | a¹ (4) | b (4) | c (4) |
|---|---|---|---|
| I ¦ $V_{3}^{4}$ ¦ $V_{7}$ ¦ I \| | I \| $V_{5}^{6}$ ¦ $V_{7}$ ¦ I \| | I \| Ⅳ \| Ⅳ \| I \| | $I_{4}^{6}$ \| V \| $V_{7}$ \| I ‖ |
| T D, D T。 | T D, D T。 | T S, S T。 | $\frac{T}{D}$ D D T。 |

从每句看，都有特定的序列、句式，从四句来看却有“起、承、转、合”的功能与分配（其中 b 句运用了下属成为对比的“转”的设计。）整体作品是维持在 $E^{b}$ 大调中，没有调性变化，但结构工整，功能的韵律却颇可玩味。

（二）勃拉姆斯《摇篮曲》

下面只选 8 个小节进行分析：（引子不计。）

**表 16-3**

| a (4) | b (4) |
|---|---|
| I \| I \| I \| V \| | V \| V \| V \| I ‖ |

以上是两句，各四小节，各只包括两个功能。第一句由静

功能开始延续至三小节，用属功能做开放性终止，第二句由动功能开始延至三小节，用主功能做收拢性终止。

上，下句做工整对称式的呼应。

它的序列，句式与和声节奏，可以“读成”T、T、T、D；D、D、D、T。来感受。

（三）门德尔松《春之歌》

只用其开始两句来分析，它的和弦序列如下。

**表 16-4**

| a (5) | | | | | b (4) | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ⅰ | $Ⅰ_6$ | $Ⅱ_6$ | Ⅱ | $Ⅴ_6$ | Ⅰ | $Ⅴ^6_5$/Ⅴ | $Ⅴ_7$ | Ⅰ |
| T — | | S — | | D， | T | D/D | D | T。 |

只由这两句看来是呼应式的上、下句。上句由静功能经过下属到属是“继续”前进的序列，是T-S-D三种完全的功能的推进。而下句是应答式的由静功能经过“副属”功能而进入正格终止式的收拢句尾。

虽然没有转调，但用了变音和弦——副属（Ⅴ/Ⅴ），形成与上句的深化对比。

第一句之所以成五小节，是由于旋律的特点而延长了一小节。（主功能延长了一小节）。用“功能与节奏”的感觉，去读：应是T、S、S、D；T、D/D、D、T。

（四）戈塞克《加伏特》

现选其中第一乐段，共8小节，做和弦序列分析。

**表 16-5**

a(4)　　　　　　　　　　　　b(4)(= a′)

I $V_7$ | I I | $V^6_5$ I | V V | I $V_7$ | I I | IV $V_7/V$ | V $V_7$ |*

D大:　　　　　　　　　　　　D大:

　　　　　　　　　　　　　　A大: II $V_7$ | I ( ) |

以上 a 句之内，形成平行式的呼应：TDT-与 DTD-的对应。而 a 句与 b 句形成变化的重复句式。前半相同，而后半有所变化。b 句的后一半，用了副属和弦，使这两小节带有离调（到 $A_{大}$ 调）的色彩。由于第八小节用了 $V_7$ 和弦（*），使音乐感觉到迅速回到原调上来。

这是在第二乐句运用副属功能的序列设计，它使音乐的动力性有所提高。

（五）布克瑞尼《小步舞曲》

选其中第一乐段，做如下分析。

**表 16-6**

a(4)(2+2)　　　　　　　　　　b(4)(1+1+2)

I | $V_{(7)}$ | $V_{(7)}$ | I | $V_7/V$ | $V_7/V$ | V I $V_7/V$ | V ||

A大:　　　　　　　　　　　　A大:

　　　　　　　　　　　　　　= E大: $V_7$ | $V_7$ | I IV $V_7$ | I ||

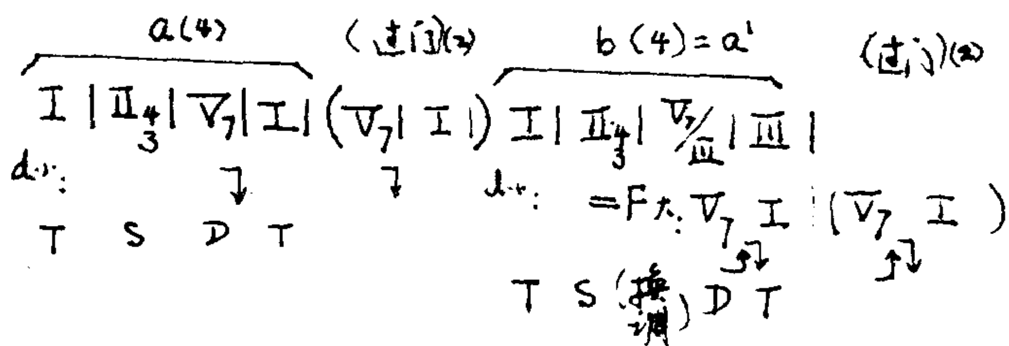
A大: T | D | D | T | E大: D | D | T S D | T ||

这里第一句，内部有呼应，是 T-D（静—动）与 D-T（动—静）的小的呼应，而下一句却是转入另一调性的动力性序列而接以复式终止。这里如果以两小节为单位来看它的功能序列，却有启、承、转（新调），合的逻辑过程。

（六）舒伯特《小夜曲》

现不计引子，只将前两句进行分析

**表 16-7**



以上是有变化（换调式）的重复性的上、下句。

所转换的调，是小调Ⅲ级调性，是用音阶的小调与大调的临时的变化。总的说，这两句都是完全的三种功能的终止式进行。在这一作品中第一句是本调的终止，第二句是进入新调。这两句是“倒装句”，是先收后放性的句式。

由于这个作品广泛应用大、小调“对置”的色彩性的和声布局。这个开始的两句的句式序列正表明了作者的和声处理的特色。

（七）皮埃内《小夜曲》

引子为 Ⅰ｜$V_7$｜Ⅰ｜$V_7$｜四小节。其中的主和弦，持续用 $Ⅰ^{+6}$ 和弦，造成柔和、优美的色彩，其和声序列也很均称流畅，以下只对前两句进行句式序列分析

**表 16-8**

a(4) b(4) 过门(2)

A♭大: Ⅰ|Ⅴ7|Ⅰ|Ⅴ7| Ⅰ|Ⅲ6/4|Ⅴ/Ⅲ|Ⅲ Ⅴ4/3|Ⅰ6/4 Ⅴ2|Ⅰ|

(=C小: Ⅰ6/4|Ⅴ7|Ⅰ) A♭大:

以上表中，说明上句内部有重复性的短小开放性乐汇，但它所引发的下句，却向三级音的C小调离调。这一个在原音阶上三级音的小调性的变化，增加了柔和和优美安静的气氛。

（八）肖邦《一分钟圆舞曲》

这里只分析它的结束乐段

**表 16-9**

A a(4) b(4) A' a(4) b'(4)

Ⅴ6/5/Ⅵ|Ⅵ|Ⅴ6/5|Ⅰ| Ⅱ|Ⅰ6/4|Ⅴ7|Ⅰ| Ⅴ6/5/Ⅵ|Ⅵ|Ⅴ6/5|Ⅰ| Ⅱ6/5|Ⅱ6/5|Ⅴ7|Ⅰ|

这不是上句，而是第2乐段中的片段。这里摘选的和声序列则是最后两句。可以看出不是开始乐段的第一句，就常可能从动功能开始。$V_7$/Ⅵ - Ⅰ，$V_7$- Ⅰ这样的序列是动力性开始的，具有模进的两次的半音上行的强进行。接着的后面是S T/D D T及S-DT。这里都是很稳定的终止式，而最后一句中的S（$Ⅱ_5^6$）却是连续于两小节，这也是和声节奏变化的处理。

我们可以从许多答句，及中间乐段看到从动功能开始的乐句。

# 第十七题　终止式

在音乐作品中，旋律及和声形成段落的地方，例如乐段或乐句收束的地方，在旋律的调式各音的进行方面，或在和弦的进行方面形成一定的序列。这些和弦（或旋律）的序列表现出不同速度的收束感，有的比较肯定，有稳定性。有的却是有如呼吸暂停，还有待继续推进的不稳定性。在乐句或乐段收束的地方使用的和弦进行，通常是有一定的习惯和一定的规律的写法。这些特定的和弦进行的序列，我们称之为终止式。

终止式有如文章的段或句所用的标点（符号），用以分开各段、各句，并起着桥梁作用，使乐思更为有条理，容易记忆，容易理解。起到前后呼应；启、承、转、合的作用。下面从不同的角度来谈终止式。

## 一、完全终止、半终止、阻碍终止和离调终止

在终止式之中，从功能关系上看，可分为三种终止式，即完全终止、半终止和阻碍终止。

（1）由不稳定功能进入稳定功能的终止是完全终止，它的功能进行的感觉是收拢性的。它的和弦序列结束在主和弦上。即停在主和弦的终止式都是完全终止。

（2）乐句收束时，停在非稳定功能上，是半终止。它的功能进行的感觉是开放性的，它的和弦序列结束在主和弦以外的其它和弦。即不是停在主和弦而是停在其它和弦的终止式，都是半终止。

(3) 另有一种终止式，是由强的、不稳定功能（属功能）进入另一种不稳定功能（下属功能）的终止。这种进行从功能进行来说有意外感，有“反进行”感，它对于音乐的结束有推迟和阻碍的作用，所以称为阻碍终止。(有的书上称为假进行)，它们的典型序列是：

**例 17-1**

终止式
完全终止　V　I　IV　I
半终止　I　V　IV　V　II　$V_7$
阻碍终止　$V_7$　VI　V　VI

在一些乐段结束时，有时离调到另一个临时调性，这是离调终止。也属于一种半终止，是开放性的不稳定的终止。

**例 17-2**

离调终止
C:　$I_6$　$V_7/V$　V　C: $II_6$　$V_7/IV$　IV
G:　$IV_6$　$V_7$　I　F: $VI_6$　$V_7$　I

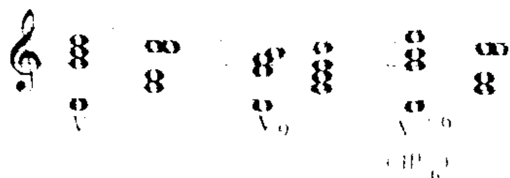
## 二、正格终止与变格终止

在完全终止之中可分为两种。从属功能进入主功能的终止称正格终止。从下属功能进入主功能的终止称变格终止。

正格终止之中所用的属功能以 $V_7$ 为最典型，由于它包含

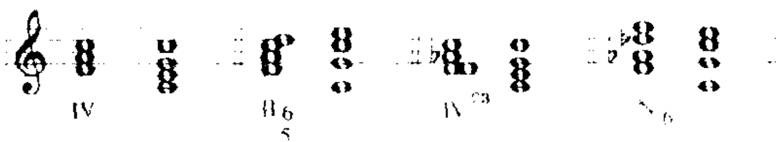
了第四级与第七级两个尖锐的半音倾向而且是减五（增四）的“压缩”或“扩张”的进行，所以，它包含的“功能意义”更完备丰富些。其余的$\mathrm{V}$，$\mathrm{III}_6$，$\mathrm{V}_9$也是常见可用的。

**例 17-3**



变格终止中，所用的下属功能以$\mathrm{IV}$，$\mathrm{II}_6$或$\mathrm{II}^6_5$为典型。有时$\mathrm{IV}$级中可用音阶的降六级音（即和声大调的$\mathrm{VI}$），下属可能用$\mathrm{IV}_6$。变格终止比正格终止的功能性要柔和些，比较平稳。有时用在正格终止之后，则称为补充终止。

**例 17-4**



## 三、单式和复式终止

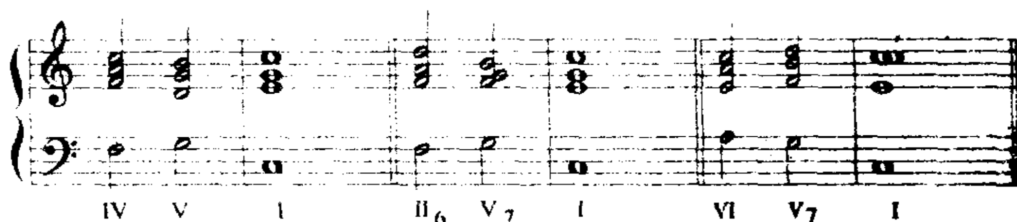
正格终止之中，又可分单式和复式两种终止。用两种功能的序列，或者说主和弦前面只用一个不稳定功能的终止是单式终止。用三种功能的序列，即调式功能中完整的三种功能都顺次应用的序列，这种终止是复式终止，和单式终止相比，在主和弦前面需要出现两种不同的不稳定功能。

单式终止可能是属（D）→主（T），也可能是下属（S）→主（T）。（例子见前）

复式终止常见的可有两种：

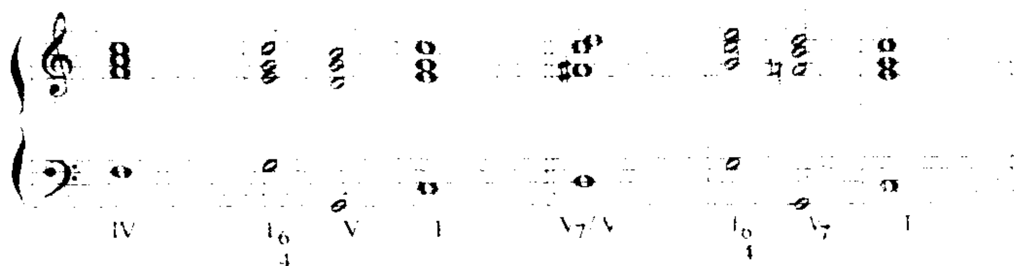
1. S-D-T（下属—属—主）

**例 17-5**




2. S-$T_{4}^{6}$-D-T（下属—终止六四和弦—属—主）

**例 17-6**




## 四、完满与不完满终止

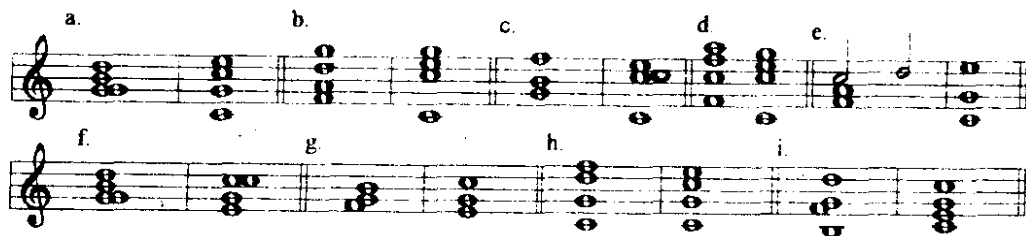
在完全终止中，还可分为完满和不完满的两种．完满的完全终止的条件是：

①在最末的和弦中高音声部是主音。

②最末两个和弦必定是根位进行，即两个和弦的原位。

以上所举完全终止式例中，大都是完满的，如果完全终止式之中最末一个主和弦的高音声部是三音或五音（即不是主音）或者，最末两个和弦之中有一个是转位和弦，就都是不完满终止。

例 17-7




以上的例都是不完满的终止。其中第二行的例都是有转位和弦的不完满终止。(有的书把这种终止称为转位终止)。

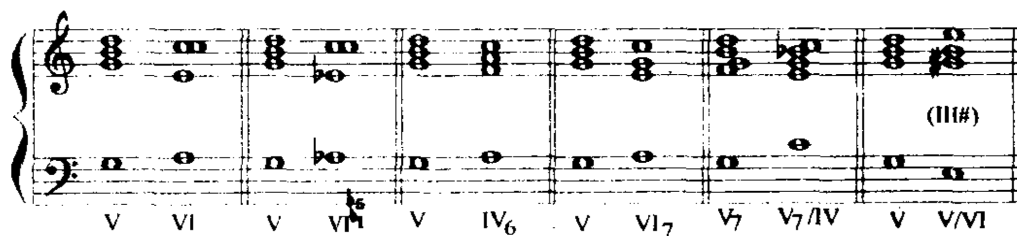
其中“b”例可以分析为下属—主的变格式的不完满终止。它的标记可有两种：$\frac{\mathrm{V}}{\mathrm{IV}}$- I 或 $\mathrm{II}_6$- I (G 音先现)，也可以分析为 $\mathrm{V}_9$- I 的属和弦的转位终止。

完满的完全终止是完满的收拢性终止进行，大多在乐段的结束处应用。不完满的完全终止常可应用在乐段的中间句尾，也可用在不完全结束性的乐段结束处。不完满的完全终止大多归入中间终止类。但是，不完满完全终止的功能进行是收拢性的，即是由不稳定进入稳定的功能，不过它的稳定的程度还不是已经达到肯定的稳定。

## 五、阻碍终止及间接终止

阻碍终止是用以代替正格终止的，如前所述，它对音乐的结束有推迟和阻碍作用，它使得乐句和乐段形成内部的扩充，在功能进行上有曲折的性质，和声效果产生新鲜色采。它的用法是多样的，如前所述，常见的是 V - VI，但是它从“属到下属”的许多变体都是可见的，甚至进到其他非属音和弦。如下面的 $\mathrm{III}^{\#3}$ 或 $\mathrm{V}_7/\mathrm{IV}$

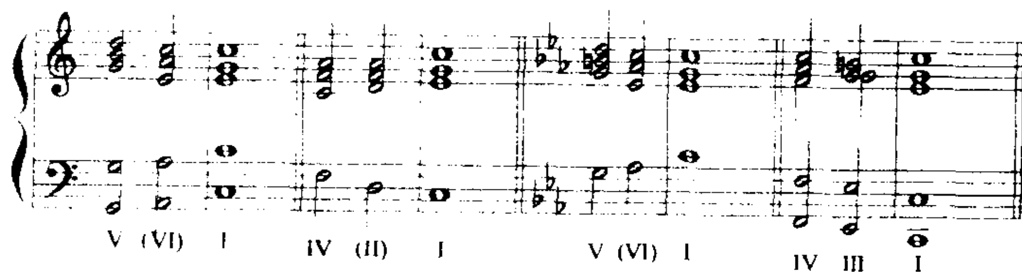
例 17-8




间接终止也是一种完全终止的变体。

在主和弦之前，在弱拍上加用一个有“经过”性质的和弦，在旋律上，低音线上，以及和弦进行的功能方面，引起柔和性色采的变化。分析并弹奏下面列子，便可感觉、理解间接终止的作用和表现。

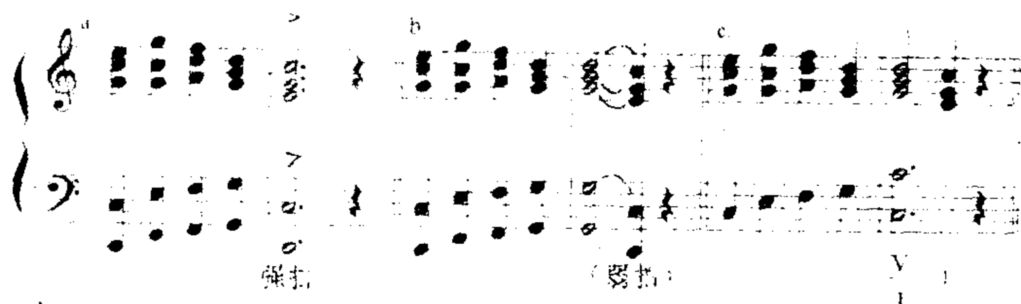
例 17-9




## 六、强式及柔式终止

强式和柔式之分，只是在节奏节拍上的区别。当主和弦推迟在弱拍上结束，节奏感较弱，而稳定功能被推迟出现，有比较柔和、安静的性质。主要是抒情性格的作品更多运用这类写法。而强式终止中主和弦都在强拍上，节奏稳定而强，与终止式中功能的进行相结合是很肯定有力的。

例 17-10




在上例中 a，当和弦的序列中的功能推向动力的高峰（属和弦）时，立刻解决到强拍上的主和弦。停在强拍有“加强”的音感。而在 b 中，主和弦被推迟在弱拍，成为柔和性节奏。这个终止式有渐弱的柔和感。C 例是另一种柔式终止。

## 七、结束终止与中间终止

终止式结合着曲式位置看，可以有结束终止和中间终止两种。在乐段的可以完整停顿的地位，使用完全的终止来明确它的结束感，这些完全的终止是结束终止。

大多数的乐段的中间临时停顿的地位，或开放性功能进行动力较强的乐句结束处，常要用半终止来明确它的不能结束感，这样的终止式是中间终止。

阻碍终止及不完满的完全终止都没有给人以满足的静止感，他们则是在曲式的中间地位所用的终止式。

间接终止只是完全终止的变体，可以是结束终止。

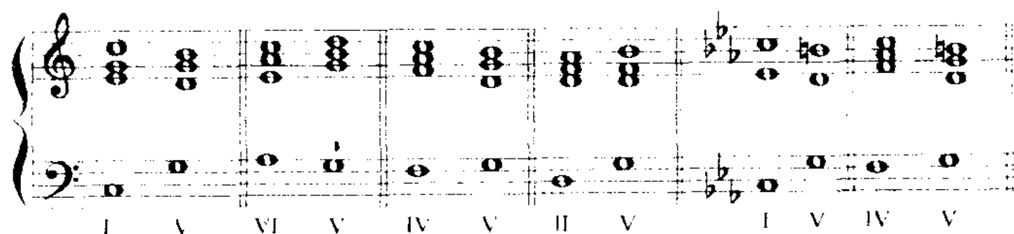
## 八、半终止

在乐句结束时，往往有呼吸感、停顿感，这时句尾的和弦常不是主和弦，是非稳定功能，这就形成“开放性”的终止。即

称为半终止。半终止有以下各种样式。

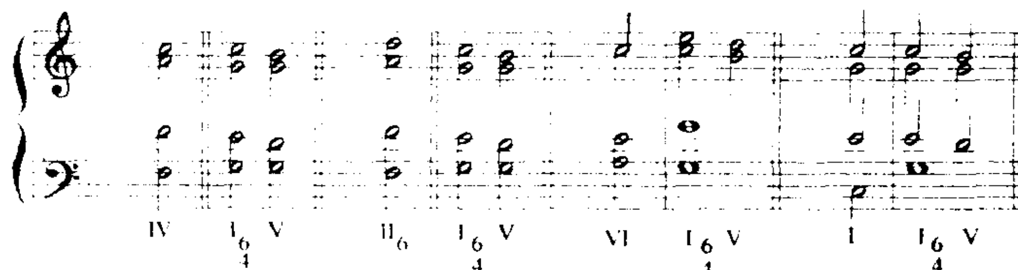
1．属和弦式。在终止的最末一个和弦用属和弦。（有的书上，只称这一种样式为半终止）。用属和弦的半终止很常见，但其他情况也是多的。属和弦前面可用任何原位和弦，如Ⅰ、Ⅳ、Ⅵ、Ⅱ等。

**例 17-11**



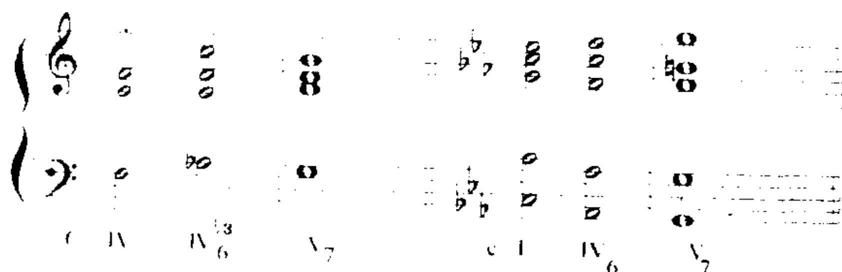

柔式的半终止，则在属和弦前面常使用 $\text{I}_4^6$

**例 17-12**



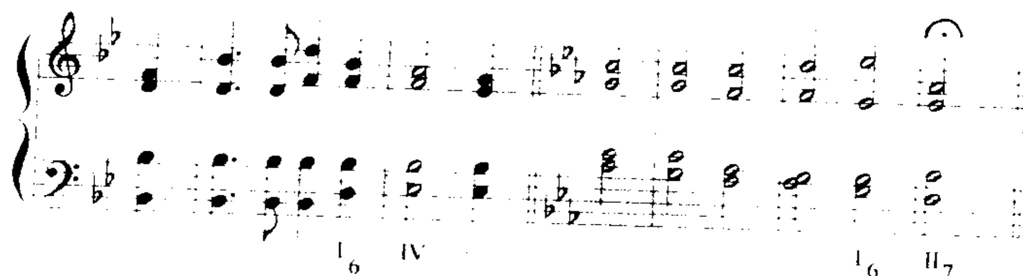

如果在大调中，Ⅴ之前使用和声大调的 $\text{IV}_6^{(b3)}$ 或在小调中Ⅴ之前使用 $\text{IV}_6$，这种终止又被称为“弗里几里”终止（Phrygian Cadence）

**例 17-13**



2. 非属音和弦终止。在半终止式不用属音和弦；而是用其他和弦（即除主音与属音以外的其他和弦）。

**例 17-14**




3. 用副属和弦的半终止。在半终止式的最后第二个和弦（或末一个和弦）使用副属和弦，也是半终止常见的一种。这种进行如果包括着调的终止式（如 D-T），就形成短暂的离调，它有一定的离调终止效果，也可称为离调终止。

**例 17-15**

a. b.

C: V6/V V C: V7/VI VI
G: V6 I a: V7 I

c. d.

C: VII65 III III6 VI64 V7 VI
e: VII65 I6

## 九、终止中的变体

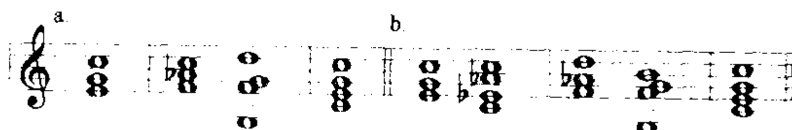
1. 在传统的大调终止式之中下属功能，常用变音和弦如Ⅳ$^{\flat 3}$以及$^{\flat}$Ⅵ的结合，（见列 17-16）

2. 以三音为结束的半终止中，常用带升的变音三和弦为结束和弦，这也被称为“弗里吉亚终止”（见例 17-17）

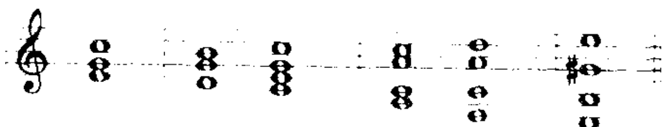
3. 在小调终止式中，主和弦却常用带升号的变音和弦的大三和弦结构，（见例 17-18）这在巴赫的作品中已经常常可见到。称之为“辟卡得三度”。

4. 在正格终止之后，常有附加变格终止，这种终止也称补充终止。在补充终止里的下属和弦，可以是多种样的变和弦，或很意外的变和弦。可见普契尼《为了艺术，为了爱情》的结束句。

**例 17-16**




**例 17-17**



**例 17-18**



# 十、从终止式中看功能运动

终止式中的功能，表现为动到静的功能运动。单式的功能是比较简单的运动，它只表现出一种动的功能倾向于静止的形态。但是，它毕竟是由动至静，所以它是终止式。

许多不同的终止式，在作品中，前后有一定层次的安排。使人感觉最满足，总结性强的终止式是复式终止。主要是因为它包括了三种功能并有由动至静的典型运动。下面分析一般的Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ和更为典型的 $\text{II}_6$-$\text{I}_4^6$-$\text{V}_7$-Ⅰ两个复式终止式。

**例 17-19**

在上例中，划出了进行，功能及音的计数，现总结它的特点如下：

1. 表现出动至静的运动过程。

（1）和弦的功能进行出现了二度关系的运动性强进行。（在“b”中加了 $I_4^6$ 这一曲折增加了动力。）

（2）调式音的进行：各动音都进行了解决，而半音进行如导音至主音、下属音至中音（直接或间接），最后得到解决。功能音（属音）向主音跳进。（根音在低音声部）

2. 调式中各功能及其它音完整出现。

（1）三种功能（S、D、T）合理的依次出现。

（2）声部的不同进行的综合（声部的跳进、级进，以及同音持续）。

（3）强调功能意义保证音阶的完全。功能音（下属、属）用得比较多，而其它音也不可缺少。

3. 最后要具备静止的条件。

用主和弦结束。高音声部及低音声部（特别是低声部）用主音。内声部用与主音功能矛盾少的、比较静的五级与三级音结合成为三和弦。

# 十一、终止式分类表

**表 17-1**

表一　终止的分类(第一种)

- **终止**（强式或柔式）
  - 结束终止-完全终止（收拢性）
    - 完满
      - （主音在旋律声部）
      - （最后两和弦原位）
    - 不完满
      - （非主音在旋律声部）
    - 完满、不完满均可为：
      - 正格终止
        - 单式：V - I
        - 复式：Ⅳ - V - I
        - Ⅳ - $I_4^6$ - V - I
      - 变格终止　Ⅳ — I
  - 中　间　终　止
    - （可有转位和弦）
    - *阻碍终止(或称假终止) V - Ⅵ
    - 半终止（开放性）
      - 属和弦终止(? - V)
      - 非属和弦终止
        - (? - Ⅱ)
        - (? - Ⅲ)
        - (? - Ⅳ)
      - 副属和弦进行（或离调终止）
        - (V / V - V)
        - (V / Ⅳ - Ⅳ)
        - (V / Ⅱ - Ⅱ)
        - (V / Ⅵ - Ⅵ)

* 间接终止：V - Ⅲ - I，Ⅳ - Ⅱ - I，
  V - Ⅵ - I 等

**表 17-2**

表二　终止的分类(第二种)

这种分类是从所用功能来区分的。

- **终止**
  - **一、正格终止（用属功能）**
    - 完全终止 D-T
      - 复式：$\mathrm{IV}-\mathrm{I}_4^6-\mathrm{V}-\mathrm{I}$，$\mathrm{IV}-\mathrm{V}-\mathrm{I}$，$\mathrm{II}_6-\mathrm{V}_7-\mathrm{I}$ 等
      - 单式：$\mathrm{V}-\mathrm{I}$，$\mathrm{V}_7-\mathrm{I}$，$\mathrm{III}_6-\mathrm{I}$ 等
    - 半终止 T-D，S-D
      - 复式：$\mathrm{IV}-\mathrm{I}_4^6-\mathrm{V}_7$，$\mathrm{II}_6-\mathrm{I}-\mathrm{V}$ 等
      - 单式：$\mathrm{I}-\mathrm{V}$，$\mathrm{II}-\mathrm{V}$，$\mathrm{II}-\mathrm{III}_6$，$\mathrm{II}_6-\mathrm{III}^*$，$\mathrm{V}_7/\mathrm{V}-\mathrm{V}$ 等
  - **二、阻碍终止**：用属功能到下属功能。（应属一种“半终止”）
    - 如：$\mathrm{V}-\mathrm{VI}$，$\mathrm{V}-\mathrm{IV}_6$，$\mathrm{V}-\mathrm{IV}$ 等
  - **三、变格终止（用下属功能）**
    - 完全终止 S-T
      - 复式：$\mathrm{V}-\mathrm{IV}-\mathrm{I}$，$\mathrm{V}-\mathrm{VI}-\mathrm{IV}-\mathrm{I}$ 等
      - 单式：$\mathrm{IV}-\mathrm{I}$，$\mathrm{II}_6-\mathrm{I}$ 等
    - 半终止 T-S
      - 复式：$\mathrm{V}-\mathrm{I}-\mathrm{IV}$，$\mathrm{V}-\mathrm{I}-\mathrm{IV}_4^6$ 等
      - 单式：$\mathrm{I}-\mathrm{IV}$，$\mathrm{I}-\mathrm{II}_6$ 等
  - **四、离调终止（在新调中）（用副属功能）**
    - 完全终止
      - $\mathrm{V}_7/\mathrm{V}-\mathrm{V}$（属调性 $\mathrm{V}_7-\mathrm{I}$）
      - $\mathrm{V}_7/\mathrm{VI}-\mathrm{VI}$（六级音调性 $\mathrm{V}_7-\mathrm{I}$）
    - 半终止
      - $\mathrm{V}_7/\mathrm{V}-\mathrm{V}-\mathrm{V}_7/\mathrm{V}$（属调性 $\mathrm{V}_7-\mathrm{I}-\mathrm{V}_7$）
      - $\mathrm{V}-\mathrm{V}_7/\mathrm{IV}-\mathrm{IV}-\mathrm{V}_7/\mathrm{IV}$（下属调 $\mathrm{II}-\mathrm{V}_7-\mathrm{I}-\mathrm{V}_7$）

# 第十八题　和弦的代用、改写及和声变体

## 一、和弦代用

在乐句的序列中，有一定功能逻辑顺序。在这个基本运动

中，具体的和弦选用时，常可在同类功能，或相近的结构中来选择，为求得序列变化，有时则改用“代用”的和弦。

（一）同类功能的和弦代用。以下原定的和弦序列，可用其它和弦来代替：

**表 18-1**

T-S-T

原　型：Ⅰ-Ⅳ-Ⅰ

可代替：Ⅰ-Ⅱ$^{6}_{5}$-Ⅰ

或　Ⅰ-Ⅵ-Ⅰ

Ⅰ-Ⅳ Ⅱ$^{6}_{5}$-Ⅰ

Ⅰ-Ⅵ Ⅳ Ⅱ$_{6}$-Ⅰ

**表 18-2**

T-D-T

原　型：Ⅰ-Ⅴ-Ⅰ

可代替：Ⅰ-Ⅲ$_{6}$-Ⅰ

或　Ⅰ-Ⅶ-Ⅰ

Ⅰ-Ⅲ Ⅴ-Ⅰ

Ⅰ-Ⅶ Ⅴ-Ⅰ

完整的功能顺序是 T-S-D-T，它的运动发展可以做如下解释：

**表 18-3**

| T | S | D | T |
|---|---|---|---|
| （Ⅰ） | （Ⅳ） | （Ⅴ） | （Ⅰ） |
| 陈述 | 延续 | 发展 | 解决 |
| 开始 | 铺开 | 转折 | 静止 |

这一序列的代替可以是：Ⅰ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ；Ⅰ-Ⅱ-Ⅲ$_{6}$-Ⅰ；Ⅰ-Ⅱ-Ⅶ-Ⅰ； Ⅰ-Ⅳ-$_{6}$-Ⅴ$_{7}$-Ⅰ 等等。

在大调中 D-S 的进行“Ⅴ-Ⅳ”进行多不合适。但可以用一些代用和弦就可以“缓解”。可以用Ⅴ-Ⅵ，Ⅲ-Ⅳ，Ⅴ-Ⅳ$_{6}$来代替。完整的顺序可用：Ⅰ-Ⅴ-Ⅳ$_{6}$-Ⅰ 或 Ⅰ-Ⅶ-Ⅳ$_{6}$-Ⅰ 。这样仍然是 T-D-S-T，但就顺畅得多。

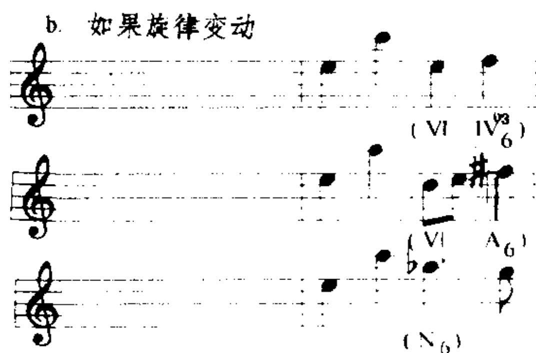
在小调中 T-D-S-T 是极其自然的，尤其是自然小调。它的（小调） I - V - IV - I 是常常见到的。

（二）在乐句中，用代用和弦的例：

在下面谱例中，是一个“终止句”，它含有复式终止式。这里是试图在终止式之前对相同的旋律设计出若干不同的和弦序列来代替原有和弦序列。（见例 18－1. a）

例子的下半部分表明如果将旋律做微小改动，还可有更多的代用方式。（见例 18-1. b）

**例 18-1**




（三）转位和弦与副三和弦代用

1. 转位和弦功能有所变化，已经多次讲到，为此做为代用和弦是极为方便的。下面再重复地补写一些对正三和弦的代用。

| **表** 18-4 | **表** 18-5 |
|---|---|
| T-D-T | T-S-T |
| 原型：$\mathrm{I}-\mathrm{V}-\mathrm{I}$ | 原型：$\mathrm{I}-\mathrm{IV}-\mathrm{I}$ |
| 代用：$\mathrm{I}-\mathrm{III}_6-\mathrm{I}$ | 代用：$\mathrm{I}-\mathrm{II}_6-\mathrm{I}$ |
| $\mathrm{I}-\mathrm{V}^6_5-\mathrm{I}_6$ | $\mathrm{I}-\mathrm{IV}_6-\mathrm{I}$ |
| $\mathrm{I}-\mathrm{V}^6_4-\mathrm{I}_6$ | $\mathrm{I}-\mathrm{VI}-\mathrm{I}$ |
| $\mathrm{I}-\mathrm{V}^4_3-\mathrm{I}_6$ | $\mathrm{I}-\mathrm{II}_7-\mathrm{I}_6$ |
| $\mathrm{I}-\mathrm{VII}_6-\mathrm{I}_6$ | $\mathrm{I}\ \mathrm{VII}^4_3-\mathrm{I}$ |

2. 副三和弦的用法可分为独立性使用及代替性的使用。

（1）代替使用时：a. 代替正三和弦。（用同类功能，或接近结构的和弦）。b. 代替正三和弦转位，即用相同低音的和弦。（如：$\mathrm{III} \subseteqq \mathrm{I}_6$，$\mathrm{VI} \subseteqq \mathrm{IV}_6$，$\mathrm{VII} \subseteqq \mathrm{V}_6$）。c. 在同类功能或接近结构的正三和弦之前或之后接用。d. 在经过性的地位用。

（1）独立性使用：a. 模进序列中用。（接近经过性写法）。b.

调式交替，或功能交替的写法。c. 转调之前使用。

## 二、改写和声的练习

在分析作品的和声时，可选用其和弦序列，进行和声的改写。这不属于和声分析范围，但这是从作品学习和声的最好办法。改写的原则是（1）保持原来的旋律，但可做适当的变动，而不可改变其基本音调，（2）维持原来功能顺序而采用各种可代用的和弦。

在改写中应注意以下几个方面。

（一）对于作品呈述部分（如主题或主要段落）进行简化缩写，了解其和弦序列的特色。同时要在作品的其它再现主题部分寻找织体及和声的变化，仍然要进行简缩，深入地学习作曲家的音乐变奏的手法。然后试行改写的训练。改写的原则已如前述。所用改写的和弦也是上述的代用和弦，包括变音和弦等等。

（二）对于作品的终止部分进行和弦压缩，把不同作品的尾声进行比较，将同一大型作品的前后部分的结束段压缩后进行比较。自己设计尾声、并参考所缩的和声，压缩进行改写。并做若干“扩展”的方案。

（三）把某些作品的连接部进行缩写，改写其中转调的过程，并将所转到的调性做多种改动，练习转调的手法（可预习后面第25题）。更可将呈示部与再现部中前、后不同的连接部进行压缩比较或试行改写。

（四）对于单主题的三部曲式的中部或奏鸣曲式的展开部进行和弦压缩，并试行模仿改写。

（五）将本题所举代用序列移调写在谱上，并弹、听之。

## 三、和声变体

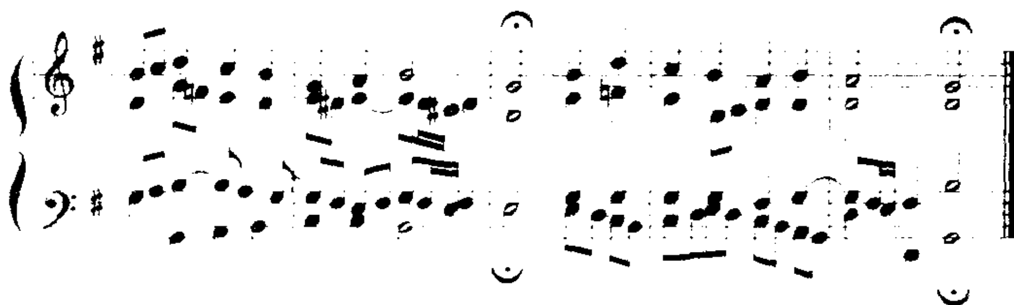
在实际作品中，音乐的展开部分，常有带变化的重复，或变奏性的写法。其中常见有和声的变化。在相同或变奏性旋律再现时，可见到织体或及和声的变化。有些变奏曲中的某些段落亦可见到和声变体或大、小调的变化。这些都可进行分析及改写的练习。

以下为巴赫圣咏中，第64、67、75三首。是同一旋律的三种和声配法。可以看做同一旋律的三首和声变体。这也就是和声变奏写法。

这里做了和声布局及和声图式的分析，详见附谱与附表就不做文字说明了。

**例 18-2**

巴赫《圣咏》



例 18-2 的调性布局

**表 18-6**

a(2) b(2) c(2) d(2) e(2) f(2)

G大 D大 | G大 ↓ ‖ G大 ↓ | G大 ↑ | G大 e小 | G大 ↓ ‖

例 18-2 的和声图式

**表 18-7**

(a) *¹ (b) *² (c)

Ⅰ Ⅴ Ⅰ Ⅴ/Ⅴ | Ⅰ₆ | Ⅵ $Ⅴ_2$ Ⅰ₆ Ⅴ₆ | Ⅰ Ⅴ Ⅰ :‖ Ⅰ Ⅳ₆ Ⅴ Ⅱ | Ⅰ₆ Ⅴ Ⅰ |

G大: D大: Ⅴ Ⅳ₆ Ⅶ₇ Ⅰ Ⅴ Ⅰ | G大: G大: (Ⅶ₆)

(d) (e) *³ *⁴ (f) *⁵

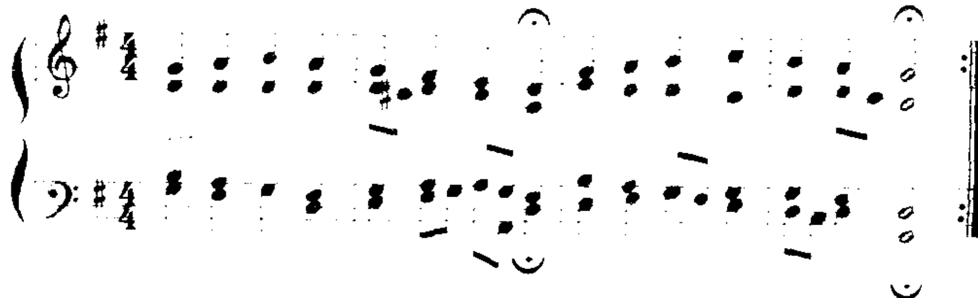
Ⅰ Ⅰ₍₆₎ Ⅳ Ⅲ₆ | Ⅳ₆ Ⅰ Ⅴ | Ⅰ Ⅰ (Ⅴ/Ⅳ) Ⅱ Ⅰ₆ | (Ⅳ) Ⅵ Ⅴ₆/Ⅳ | Ⅳ Ⅵ $Ⅴ_2$ Ⅰ | Ⅴ - Ⅰ - ‖

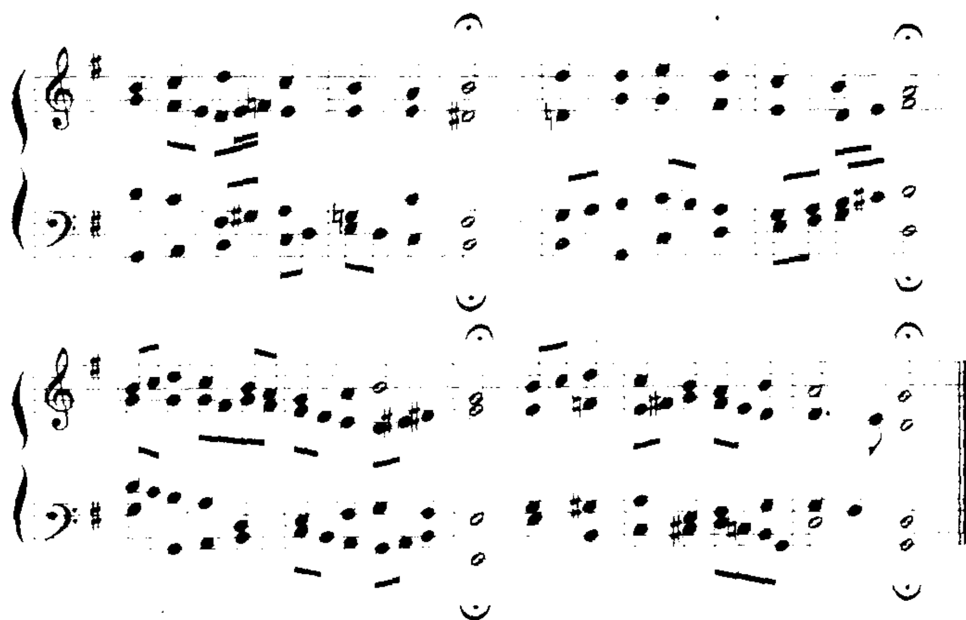
G大: e小: Ⅵ Ⅳ₆ Ⅴ - | Ⅰ - G大:

注：*¹ Ⅴ-Ⅳ₆，Ⅴ/Ⅴ-Ⅰ₆ 是Ⅴ的非正常进行。*²b句开始处换调。*³ 是非正常进行，应属副属功能Ⅴ/Ⅳ，不做离调 *⁴ 转入 e 小调 *⁵ 终止句，先用下属音的副属和弦引入“下属”，再接复式终止。

**例 18-3**

巴赫《圣咏》





例 18-3 的调性布局

**表 18-8**

a(2)　b(2)　c(2)　d(2)　e(2)　f(2)

G大 D大↗↘ | G大 ↘ || G大 ↗ (Ⅲ#) | G大 D大↗↘ | G大 e小↗↘ | e小 G大↘ ||

例 18-3 的和声图式

**表 18-9**

(a) Ⅰ Ⅴ6 Ⅰ Ⅴ | Ⅶ6/Ⅴ Ⅴ | (b) Ⅱ Ⅴ6 Ⅰ Ⅳ6 | Ⅴ Ⅴ7(*1) Ⅰ— :|| (c) Ⅰ Ⅵ6 Ⅲ Ⅶ6/Ⅱ Ⅱ6 | Ⅵ Ⅱ6 Ⅲ#3—(*2) |

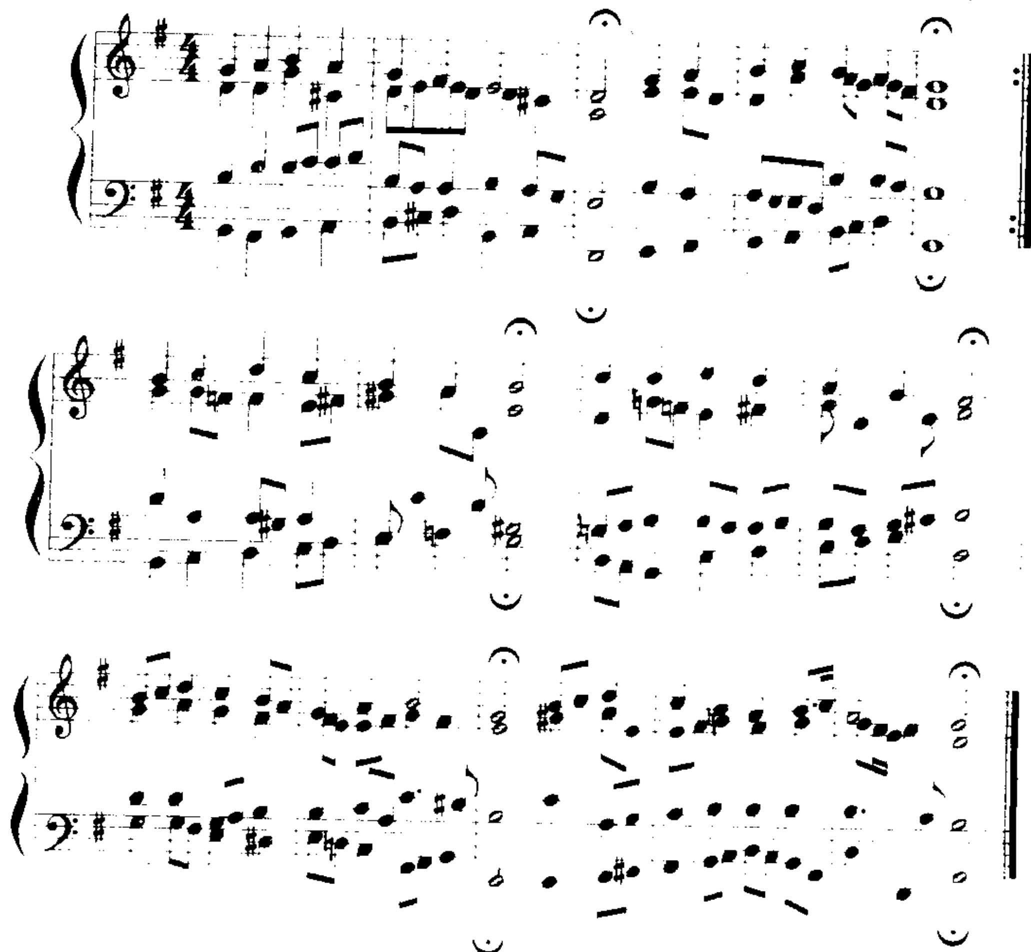
G大　D大 Ⅶ6 Ⅰ Ⅴ7 Ⅰ | G大　G大 (a小 Ⅶ6/5 Ⅰ6)

(d) Ⅰ6 Ⅰ Ⅳ Ⅴ | Ⅳ6(*3) Ⅶ6 Ⅰ Ⅶ/Ⅴ(*4) Ⅴ— | (e) Ⅰ Ⅰ Ⅶ Ⅰ6 | Ⅳ Ⅶ6 Ⅰ (Ⅴ/Ⅵ | Ⅵ—)(*5) (f) Ⅵ Ⅶ6/Ⅱ | Ⅰ6 Ⅶ7/Ⅴ Ⅴ(2) Ⅰ(6) | Ⅰ64 Ⅴ7 Ⅰ— ||

G大　D大 Ⅶ4/3 Ⅰ— G大　e小 Ⅲ Ⅴ | Ⅰ

注：*1 Ⅴ Ⅴ2 或 Ⅴ Ⅴ7 | Ⅰ 是习惯的低音语汇。*2 是弗里几亚性终止式 *3 Ⅴ - Ⅳ6 是代替 Ⅴ - Ⅵ。*4 下属性终止式，向 D 调离调。*5 向 e 小调离调。

**例 18-4**




例 18-4 的调性布局

**表 18-10**

(a)$(2+\frac{1}{2})$ (b)$(2+\frac{1}{2})$ (c)(2) (d)(2) (e)$(2+\frac{1}{2})$ (f)$(2+\frac{1}{2})$

G大 D大↗↘ | G大 ↘ ‖ a小↗↘ | G大G大D大↗↘ | G大 e小↗↘ | G大 ↘ ‖

例 18-4 的和声图式

**表 18-11**

(a) *1
I V6 I V/V | I6 |
G大 D大 V | IV V6 I II6 V | I −

(b) *2
II V6 | I II6 I6 V7 | I − :||
G大

(c)
VI II6 II6 I6 | V IV6 V − |
a小(自然)

(d) *3
V6 V7 II6 V/V | D大 IV III6 I − |
C大 G大 V | IV6 V I III/V V − |

(e)
I V6 IV6 V6/II | II |
G大 e小 I IV I6 V | I −

(f)
G大 V/II V6 V6/II |
A大 V IV6 V |

G大 II I6 V I(6) | V V7 I − ||
A大 I

表 18-11 的注：

$*^1$ G：V/V（$\text{VII}^{\#5}_{6}$）- $\text{I}_6$，或 D. V（$\text{III}_6$）- $\text{IV}_6$ 是非正常进行。

$*^2$ 是有延留音的习惯式的终止式。$*^3$ $\text{VII}^{4}_{3}$- I，是下属性的终止进行，这里是向 D 大调离调。$*^4$ G：V / II - $\text{V}_6$ 或 A：V - $\text{VI}_6$ 都是非正常进行。

# 第十九题 低音线

## 一、低音线的表现

前文已多次提到，和声作品一般应分三个层次来剖析。即旋律声部，内声部及低音线。对于旋律线的表现性是应当注意的。在和声分析时，内声部及低音部合成的和弦功能也不可忽略。但是我们还要强调的是低音声部不但具有一定的独立性，代表和声骨干功能，表明和声的轮廓，而且更有丰满的艺术表现性。一首和声作品的低音及低音线的表现还常代表和声写作的

艺术特色和风格。

在考虑低音线的写作时，常从以下方面着眼：

1. 在乐汇或乐句中，低音所表达的和声序列。

2. 不同乐句中低音的功能所表达的前后呼应。

2. 在低音线中，是否需要使某些和弦及其低音具有突出的表现性。

4. 不同乐句中的低音线应具有变化又统一的动态。

5. 低音线与旋律之间的内在组织关系。如互相结合、互相模仿、互相对比等种种艺术处理。

6. 低音线与内声部的关系——成为一完整和弦的同时，并各自形成织体中有机组成关系——分、合、同、异。

在分析研究作品时，要注意其中低音线中以上若干方面的表现，并在自己习作练习中注意参考运用。

## 二、低音线的形态

在作品写作学习时，也要注意低音线本身的写作。低音线的形态常可表现于以下情况。

1. 以和声基础为骨架的样式的低音。

2. 与织体的音型样式结合的低音“点”的前后形成遥相呼应。有时也成为合理动听的“断线”。

3. 旋律化的低音：

（1）在和声骨架的基础上，增加和弦或改变和弦结构成为转位和弦、或运用同类和弦以形成旋律化低音。

（2）增加低音声部的和弦外音。

（3）与旋律形成平行形态。（六度，三度，八度等等）。

(4) 与旋律在不同的时间，进行模仿。

(5) 与旋律成平行、反行、模仿的综合设计。

4. 用规律的节奏、平衡的和声序列形成特定体裁需要的低音型。(如在舞曲、进行曲之类的伴奏低音常在同一和弦内做"分解跳进"。)

5. 音阶或半音阶的低音。

6. 持续的低音。

7. 复合功能的低音声部。

以上各类形态，均可在实际作品遇到。应当分析、讨论而且在习作实用它。

## 三、作品中的低音线举例

下面摘举一些低音线的实例，希能将其中有"特定"形态的部分进行分析。并与本题所讲的各类进行联系研究。以下曲名之后附有简单的提示及要求。

(一)《尼娜》(柏戈莱西)，其中第5.15小节，做为终止式之前的，装饰性线条的级进。

(二)《致音乐》(舒伯特)。其中有对比的辅助性低音线，分析其与旋律关系。

(三)《鳟鱼》(舒伯特)。有描写性的六连音，左、右手交替的音型，以及对比的乐段中半音下行的低音线。

(四)《魔王》(舒伯特)。三连音音阶性快速上行的音型，多处，低音与旋律形成的三度或六度的旋律化片段，联系和声进行分析。

(五)《斗牛士之歌》(比才)。伴奏中低音与高音的平行写

法。

（六）《阿伊达》（威尔弟）。低音与旋律成为三度或八度的平行以及自由的反向进行的线条，联系和声分析。

（七）《春潮》（拉赫曼尼诺夫）。注意低高音的八度平行的表现意义。分析其中半音下行低音线与调性变化的和声设计。

（八）《索尔维格之歌》（格里格）。注意第三句，其中低音线与旋律形成的自由的三、六、八度等音程平行关系。进行和声分析。

（九）《在幽暗的坟墓里》（贝多芬）。分析其中片断有低音半音下行及级进处的和声意义。

（十）《前奏曲》（钢琴）作品 28 之 20（肖邦）。注意其和弦式织体中，半音下行的低音线，分析其和声功能。

（十一）在德彪西《月光》中分析其低音线的写法。

此外，可在本书所附谱例中，选持续性低音分析研究。

## 四、本讲综合分析题及要求

（一）分析本讲后面所附曲谱。选若干乐段，对其和声序列、和声句式以及低音与旋律关系进行分析。注意以下要求：

1. 写出调性及调性变化。

2. 逐句写出和弦数，并记出句尾的开放或收拢号。

3. 按前后句中功能序列，做启承转合，或呼应等逻辑发展的解释。

（二）对若干曲例中的多种终止式做功能序列分析，并将前后终止式的不同，分析其区别之所在和设计的理由。

（三）将以下作品的终止处或结束段做出序列分析，注意在

终止乐句中或补充终止中所表现的“变化”写法。如：使用“和弦的装饰”，变音和弦、渗透性和弦以及临时的调性变化等等。

1. 巴赫：《C大调前奏曲》。2. 舒伯特：《小夜曲》。3. 威尔弟：《纯洁的阿伊达》。4. 柴可夫斯基：《祝福你们，森林》。5. 普契尼：《献身艺术，献身爱情》。6. 威尔弟：《亲爱的名字》。7. 李斯特：《爱之梦》（夜曲第四首）。8. 格里格：《致春天》

## 五、本讲的写作习题

（一）自写4小节为一乐句的两句式乐段，三句式乐段及四乐句乐段各一首。

1. 用和弦式织体，参照巴赫圣咏，但不要写和弦外音。（可以不用写带转调的序列。）

2. 用某种织体，设计和声序列，写成伴奏样式。然后在此伴奏上，增写旋律。（声乐式或器乐式各写一首）

（二）自选旋律8小节（可自写，也可用现有旋律——例如巴赫圣咏。也可用现有器乐曲调改写。）

1. 写和弦式织体的乐段，并再写出两个和声变奏方案。

2. 写独奏或独唱的乐段，并再写出两个和声与织体的变奏方案。

## 六、本讲分析曲例

分析以下所附曲谱。按本讲中有关内容，按和声句式，和弦序列，织体低音线，终止式……等问题，进行分析。

所列曲谱如下：

1. 勃拉姆斯《摇蓝曲》(例 19-1)

2. 肖邦《送葬进行曲》(自奏鸣曲作品 35)

3. 肖邦《前奏曲》(作品 28 之 6)

4. 肖邦《前奏曲》(作品 28 之 20)(例 19-2)

5. 鲁赛斯坦《罗曼曲》(例 19-3)

6. 贝多芬《祈祷者》(例 19-4)

7. 杜兰德《圆舞曲》(摘段)

8. 马斯卡尼《间奏曲》(摘段)(例 19-5)
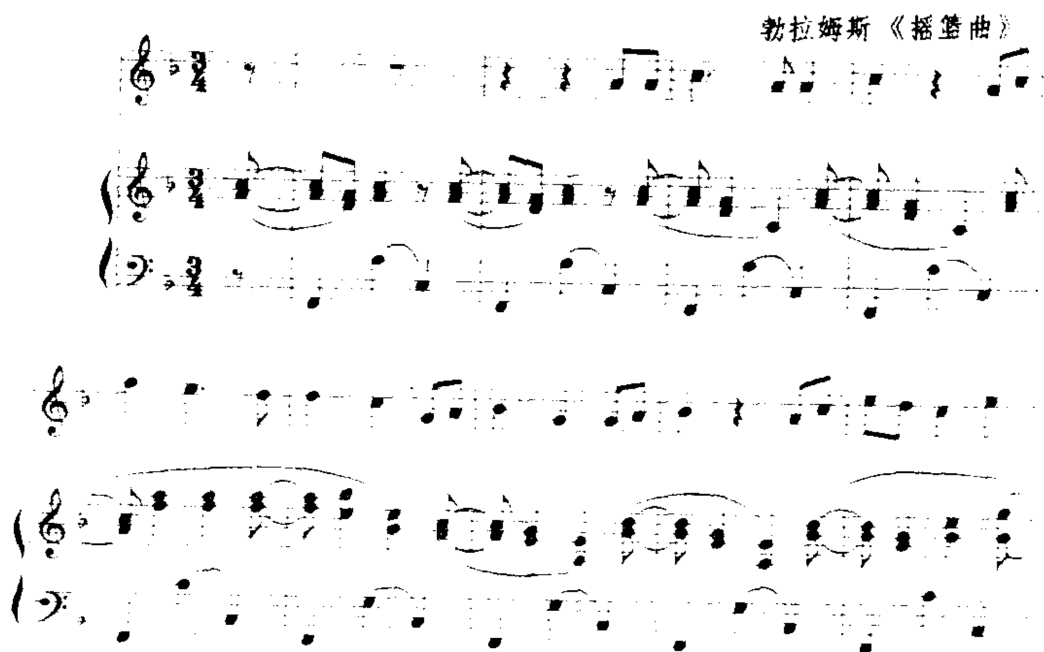
9. 舒伯特《流浪者之歌》(摘录)
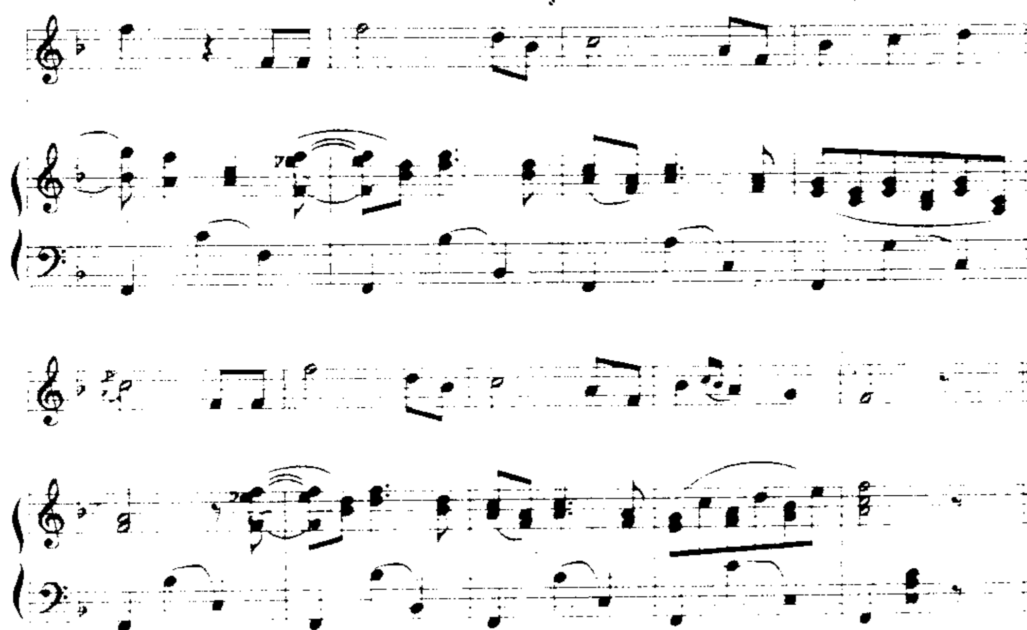
10. 德沃夏克《剪影》(例 19-6)

11. 门孟尔松《春之歌》(摘录)前部及后部

12. 肖邦《圆舞曲— “一分钟”》结尾部分
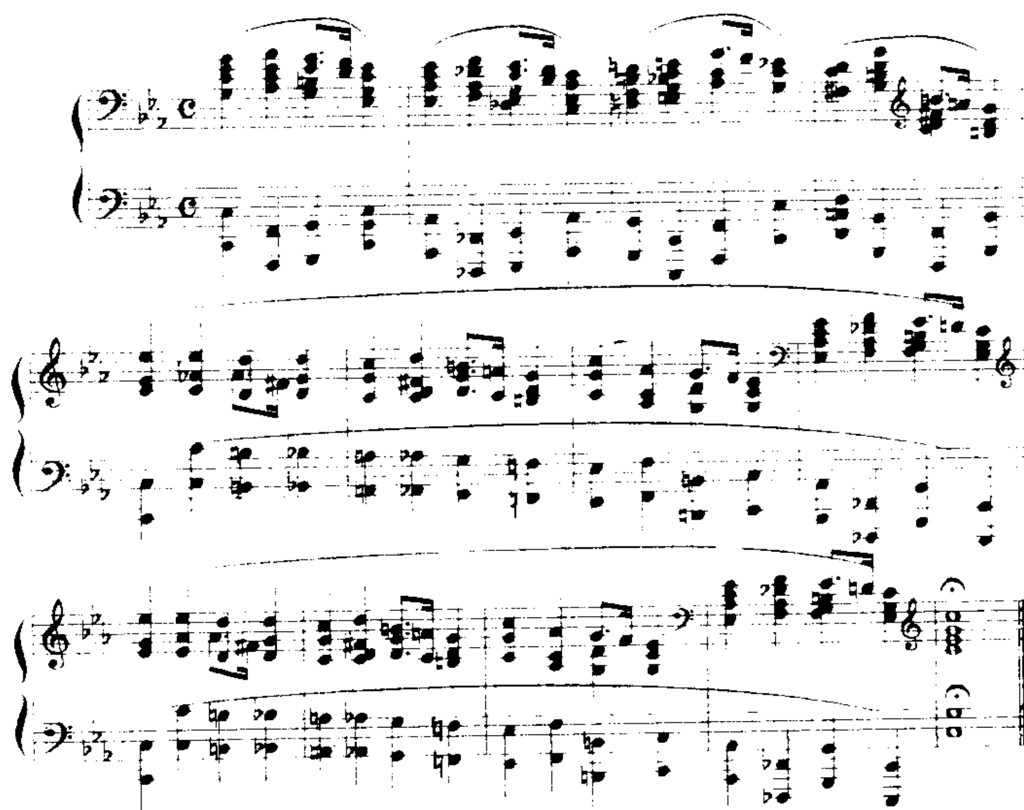
**例 19-1**





## 例 19-2

肖邦《前奏曲》
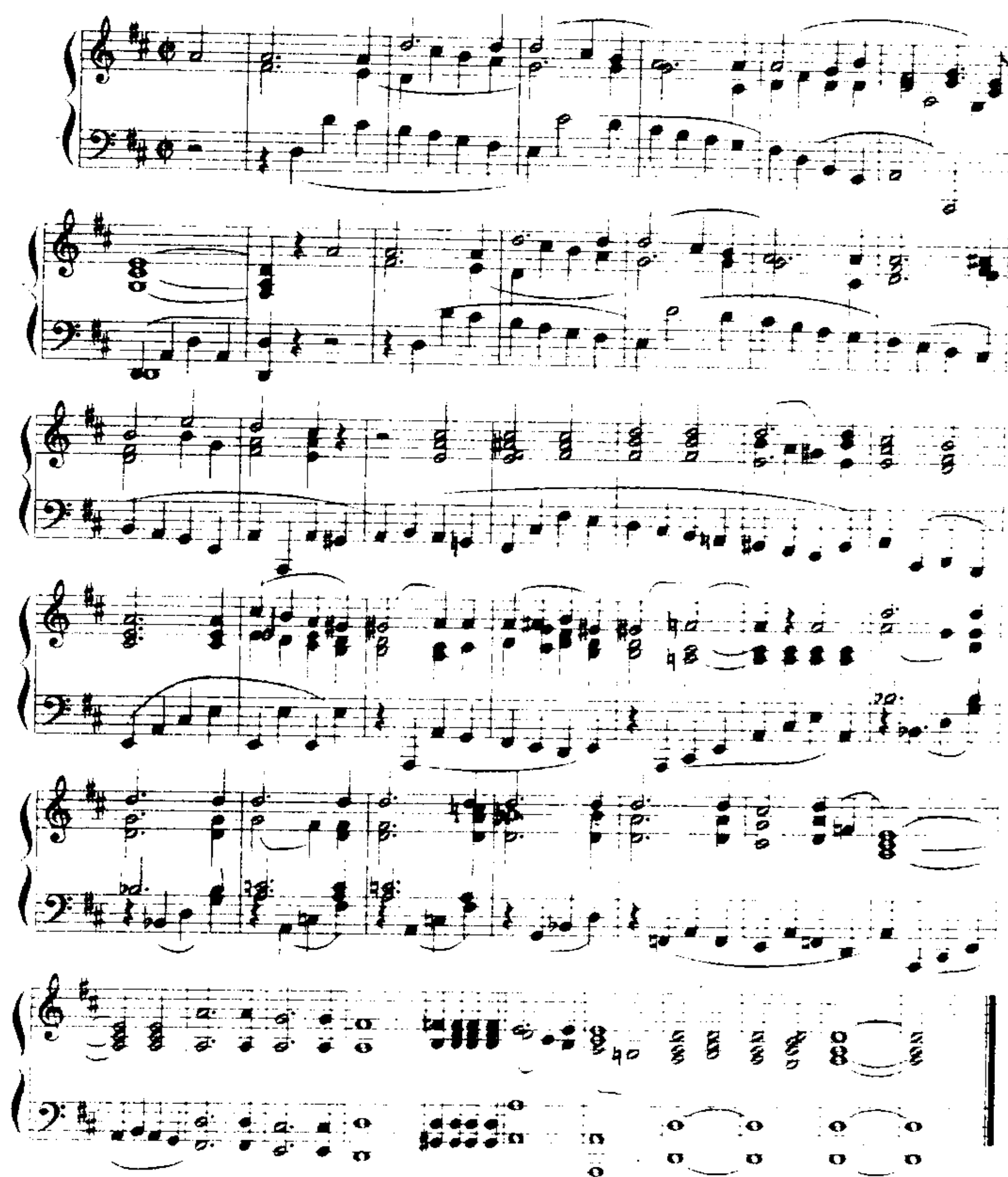


**例 19-3（一）**

鲁宾斯坦《罗曼曲》
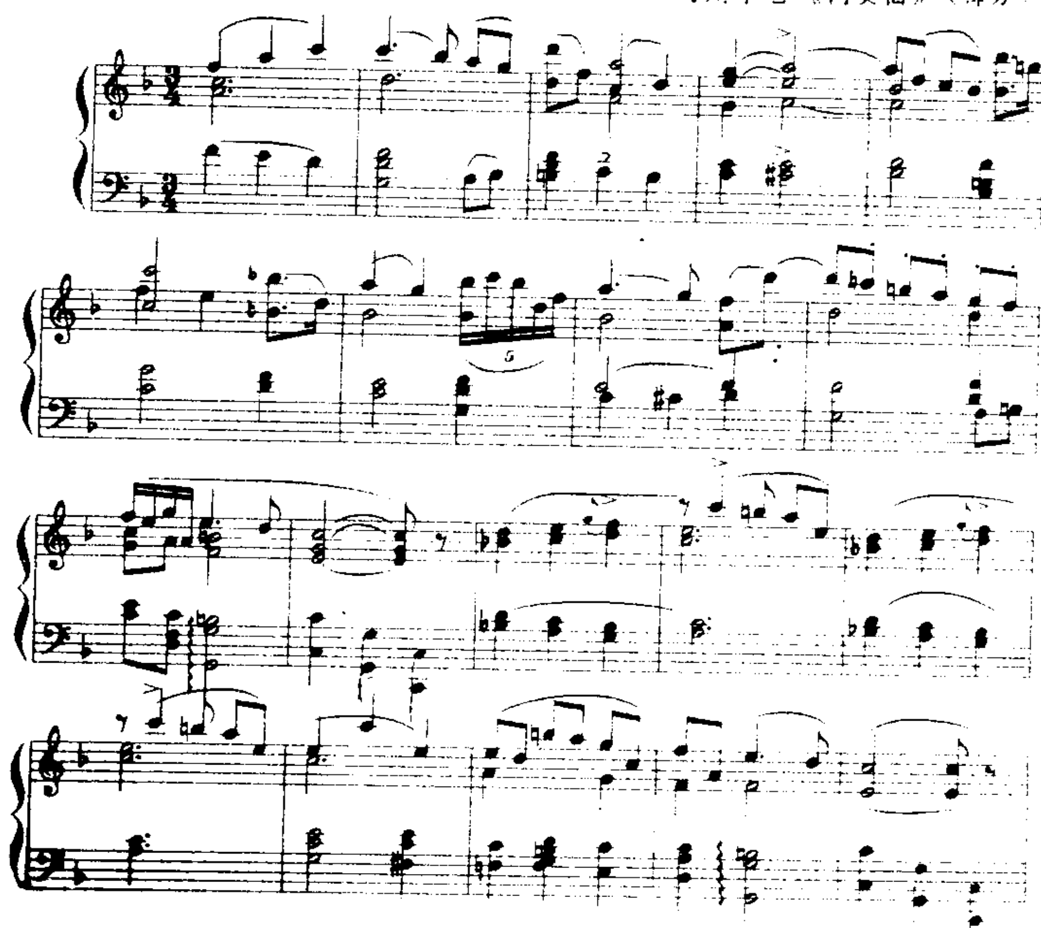
## 例 19-4

贝多芬《祈祷曲》
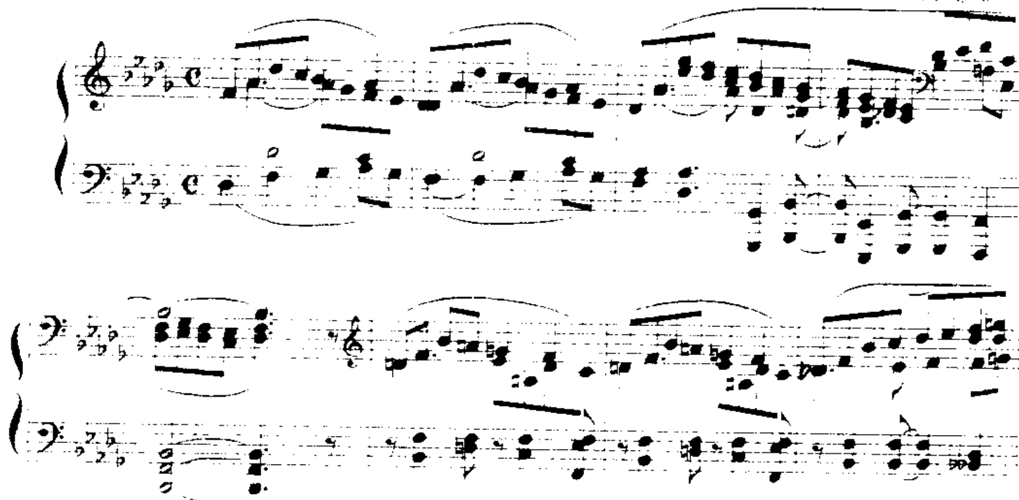


## 例 19-5
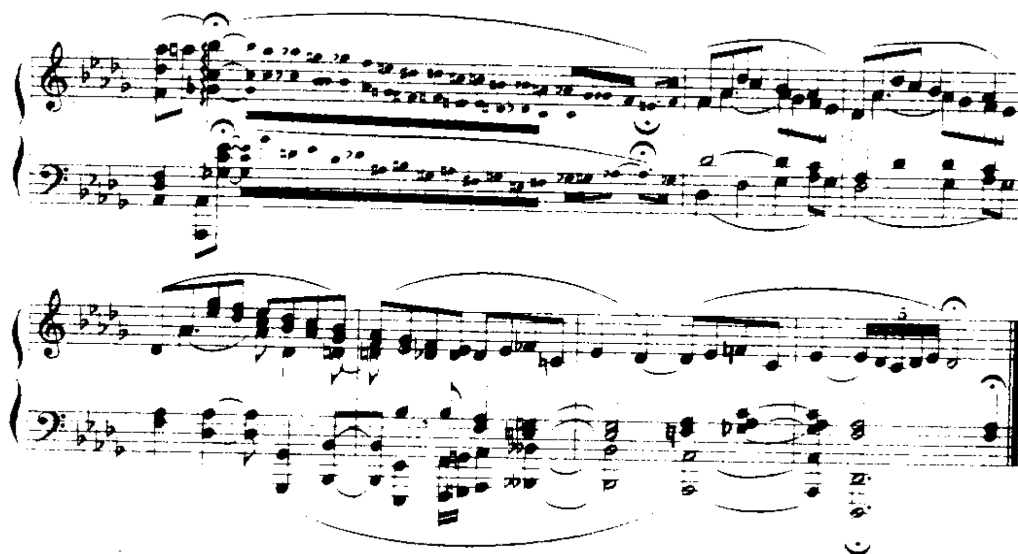
马斯卡尼《间奏曲》（部分）



## 例 19-6

德沃夏克《剪影》





# 第七讲

# 和声运动起伏出现的变音现象

在自然和声体系的实践中，由于和声功能运动的扩大复杂化，由于旋律的倾向强化及多声部的综合，由于各种调式互相渗透，以及和弦本身的结构、音响的变化出新等等原因，和声语言中出现了大量的各种类型的变音和弦。

在作品中可见的诸多属于和弦中的变音、可包含在以下几种：1. 和声小调中的导音，2. 转调时新调的音，3. 渗透性和弦以及其它变音和弦中的变音，4. 副属和弦中的变音。

以下分别讲述之。

## 第二十题　副属和弦

### 一、副属和弦的结构及其解决

1. 在和弦连接中，常常见到根位和弦做五度向下（或四度向上）的进行。这种进行很自然，很有力，给人以自然调式中“临时离调”的感觉，有时被称为“功能交替”或“调式交替”

的进行。

例如：下例中的（1）a、c 大调中的“Ⅲ－Ⅵ”可理解为 a 自然小调的Ⅴ—Ⅰ。b. 中的“Ⅵ—Ⅱ”可认为是 d 自然小调的“Ⅴ—Ⅰ”。c. 中的“Ⅱ—Ⅴ”可认为是 G 大调性（或徵调式，或“密索里第安调式）的“Ⅴ—Ⅰ”。而这样的进行在强化时，就产生下面例（2）中的副属和弦。（也相当于离调，即对新调的短暂接触。）

注：副属和弦的标记：这个和弦是以某级和弦为“临时的主音”的属和弦。这个临时主音的音级标在斜线下方。如：Ⅴ／Ⅵ即六级（为临时主音）的属和弦。

**例 20-1**

(1) a. b. c.

C: Ⅲ Ⅵ Ⅵ Ⅱ Ⅱ Ⅴ

a: Ⅴ Ⅰ d: Ⅴ Ⅰ G(?) Ⅴ Ⅰ

(2) a. b. c.

C: Ⅴ/Ⅵ Ⅵ Ⅴ/Ⅱ Ⅱ Ⅴ/Ⅴ Ⅴ

a: Ⅴ Ⅰ d: Ⅴ Ⅰ G: Ⅴ Ⅰ

以上例中，所写的是副属和弦的正格强解决性进行。（压缩的和弦连接）

2. 副属和弦结构可包括属类的各种和弦以及它们的转位结构。可以是副属三和弦、副属七和弦、副属九和弦、也可以是副属导音的Ⅶ或 $Ⅶ_7$ 和弦，包括它们的转位以及带有变音的结构。［见例 20-2（1）］

3. 副属和弦的进行主要是它的强进行。

（1）副属类各个和弦的正格强进行是它们的原位的五度向下或四度向上进入临时主音原位的“解决式”进行。

（2）副属导音和弦的原位和弦的正格进行是上行二度进入临时主音的原位和弦的二度解决式的强进行。（虽然它是二度进行，但却是进入临时主音，可以也属解决式进行。[例 20-2（2）]

（3）副属类和弦根音上行二度（大二度或小二度）的强进行是非正格进行。但是很常见的。[例20-2（3）]

非正格进行有许多变化，凡是转位的副属和弦的进行，或不进行到期待的和弦却换以其它和弦或转位的都是进行的变化。[例 20-2（4）]

**例** 20-2

(1) 副属类　正格进行

C V/V $V_7$/V $V_9$/V VII/V $VII_7$/V V

(2) 副属七级（导音）和弦的进行
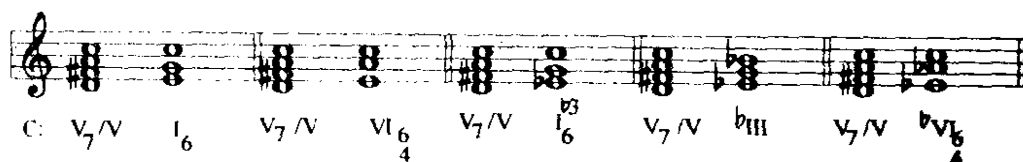
C VII/V V $VII_7$/V V

(3) 非正格进行

C $V_7$/V III $V_7$/V ♭III

(4) 进行的变化

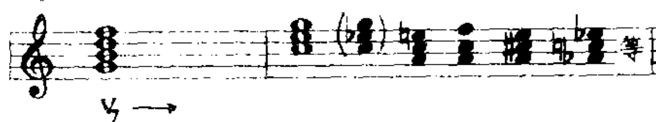
C $VII_7$/V $III_6$ $VII_7$/V $I_6$
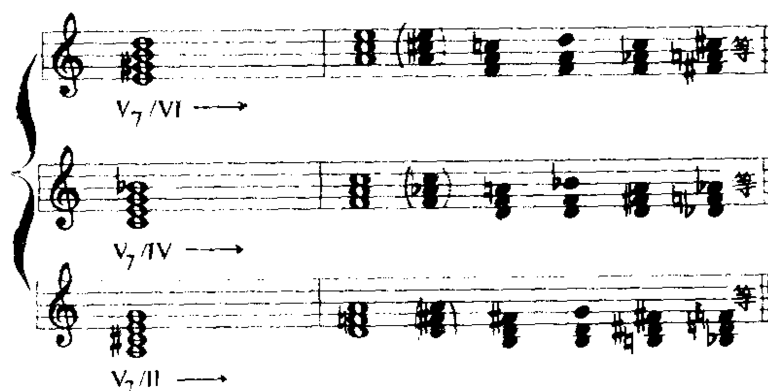



4．属七和弦及各级副属七和弦各种进行

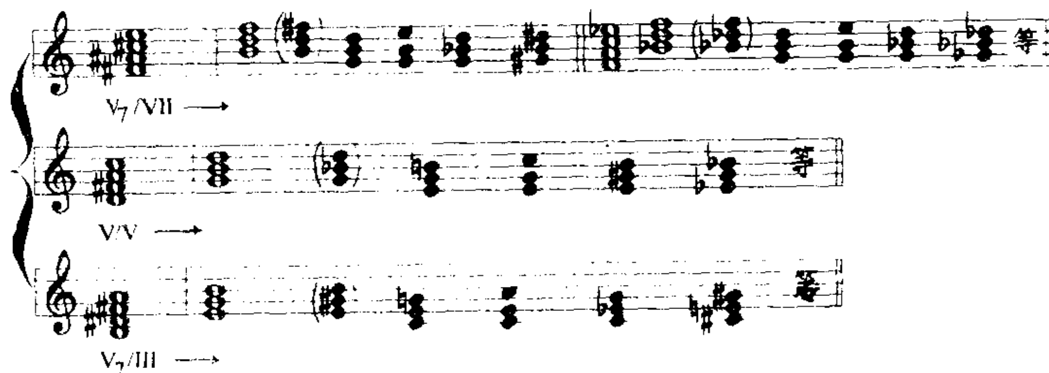
下面用各级副属七和弦为例举出它们多种解决或进行的若干可能。(包括进入变音和弦)[例 20-3]

**例 20-3　属七和弦及副属七和弦各种进行举例**









## 二、非正格进行举例

1. 副属和弦的原位根音上行二度，是非正格进行。它进入原位和弦时，有如“Ⅴ—Ⅵ”的进行，后面的和弦常重复三音。(主要是为了避免平行五度。)［见例20-4（1）］

2. 副属和弦根音做小二度上行至原位和弦时，如果三音在高音声部，后一和弦，重复五音。这时和弦类似倚音和弦的进行。(其中有平行五度成小二度上行的平行，但不被认为是违反规则的平行五度。)［见例20-4（2）］

3. 副属和弦根音下行二度。，常依其高、低音走向而进入其它和弦。并不进入预期的临时“主”和弦。如例20-4（3）中，应进入Ⅱ而进入了$V_7$。

4. 副属和弦可进入其它副属和弦。常维持在原调调性之中，这前面的副属和弦有如经过音或装饰性的变音和弦。［见例20-4（4）］

5. 常见的特定变音和弦做为副属和弦的解决和弦的例子。［见例 20-4（5）］

**例 20-4（1）**

(1) a.　C: $V_7$/VI IV　c: $V_7$/VI IV

b　C $V_7$/V III　c $V_7$/V III

c.　c: $V_7$/III I

d.　c: $V_7$/VI IV

例 20-4（2）

C: V7/III I C: V7/VI IV

例 20-4（3）

V7/II V7

‖

VI#3 7

例 20-4（4）

a

C: I V2/IV V/II II6 4

‖

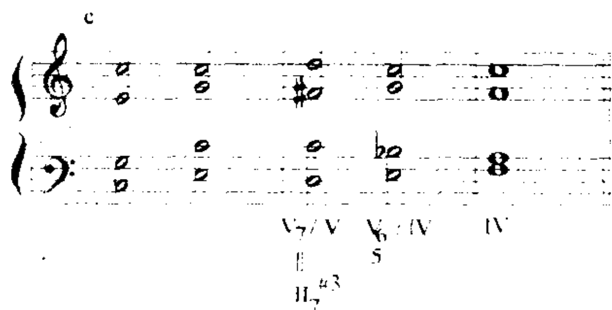
I♭7 2

b

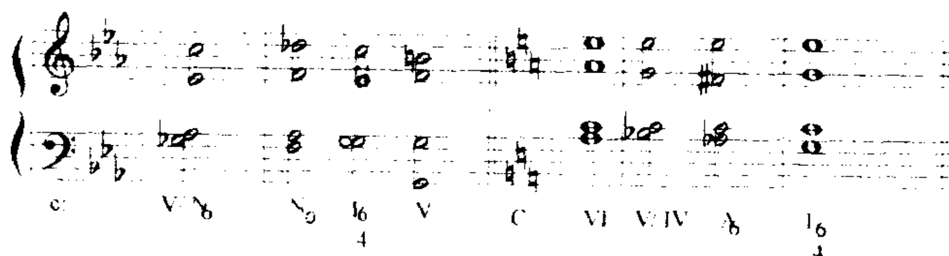
V/VI V/II V2/II V6/V IV V7 I

‖ ‖ ‖

VI#3 V#3 2 II#3



例 20-4（5）



# 第二十一题　渗透性和弦

## 一、渗透性和弦的构成

1. 和声的实践中，同名调式互相影响，同名调的音阶音及和弦的互相借用，产生了渗透性变化，出现了自然音阶音以外的变音和弦结构，本书称之为“渗透性和弦”。

用渗透性和弦这个名词表明它的色彩性特色及其实践中的用法，用以与副属和弦区别。由于副属和弦主要是功能性动力性的变音和弦，这样就区分为两大类不同的变音和弦。

2. 从同主音，多种调式的渗透变化，将各调式各音级音上构成的和弦综合起来，就形成了自然调式与渗透性变和弦的总合。

最少可以从以下三种组合方式来列出所得的包括着渗透性和弦的系列。

（1）同名大小调的三种音阶的各级音上构成的和弦总合。

（2）平行大小调与其各自的同名大小调的各级音上构成的和弦的总合。（例如C大调、a小调与C小调（$E^b$大调）及A大调四种音阶上各级和弦的综合）

（3）用同名“教会调式”如伊奥尼亚，多利亚，弗里几亚，利地里，混合利地亚（米索利地亚），爱奥利亚，罗克利亚等调式，去排列而得的总合。

或者用中国（汉族五声调式）调式，如同名的宫、商、角、徵、羽等五声性七声音阶的各级音上的“三和弦”构成的总合。

以上各种组合方式的总合都会包括着自然音和弦及可能产生的渗透性变和弦。

现在只把以上（1）（2）两种组合分别列出它所包括渗透性和弦的各个结构，其中变音和弦都是C大调音阶可以运用的渗透性和弦。（下例21-1及21-2）

**例21-1**

同名大、小调三种音阶的三和弦

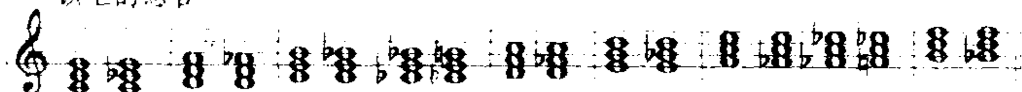
C大调 C小调

自然音阶

和声音阶

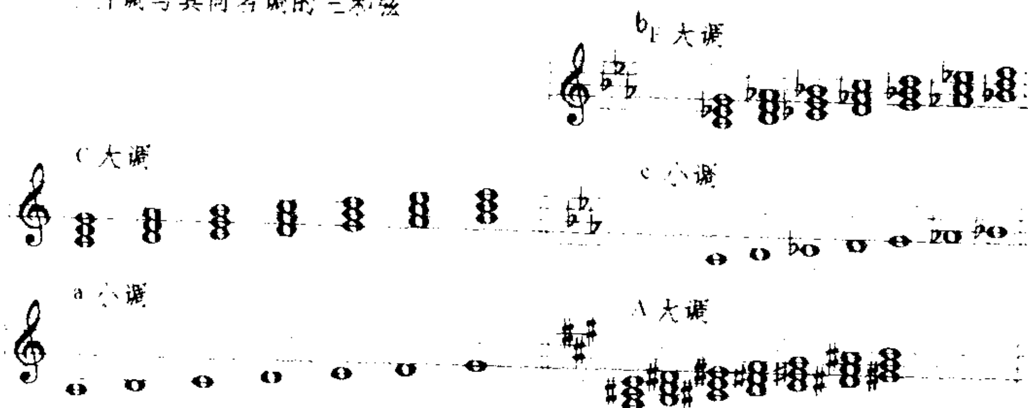
旋律音阶

以上的总合

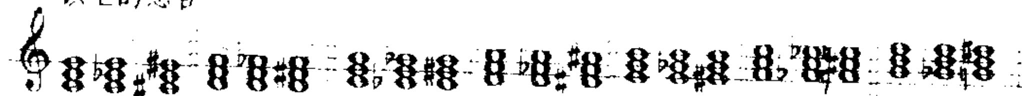


**例21-2**

平行调与其同名调的三和弦




以上的总合



## 二、常见的渗透性和弦的应用举例

渗透性和弦主要是用为色彩性“代用”性质的和弦。从它的前后连接和进行来看，可发现它完全等同于本级的自然和弦的功能，但富于色彩变化。

但是当渗透性和弦使用时值较长时，或连接着离调、或转调的功能时，它也会产生功能的变化作用。

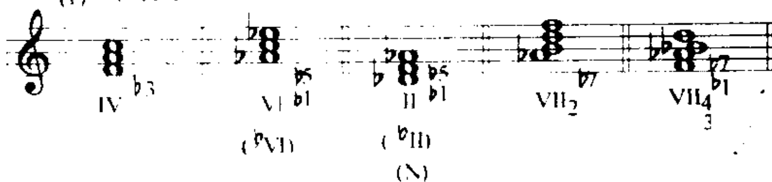
（一）下属类渗透性和弦的连接

下属类渗透性和弦常用的是Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ级上的变音和弦及Ⅶ级的转位和弦（见下例）

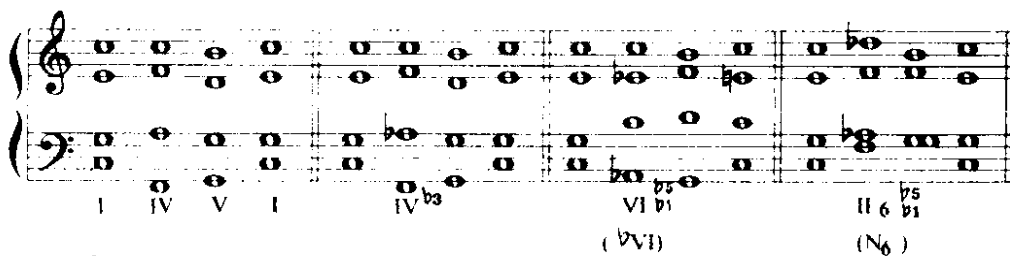
在实用中如果渗透性和弦前、后接用着原调的主或属功能。便不会有离调的感觉。（听、弹下例）（例21-3）

**例21-3**

(1) 下属渗透性和弦举例

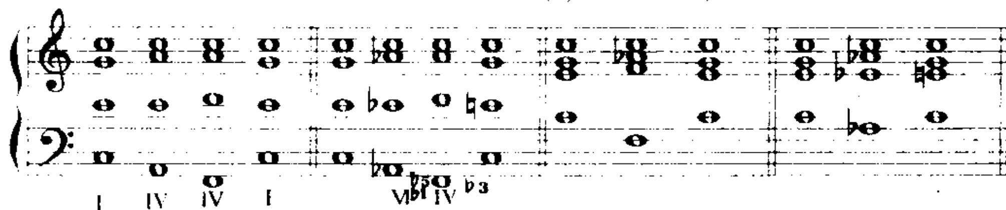



(2) 用 I-IV-V-I 的序列

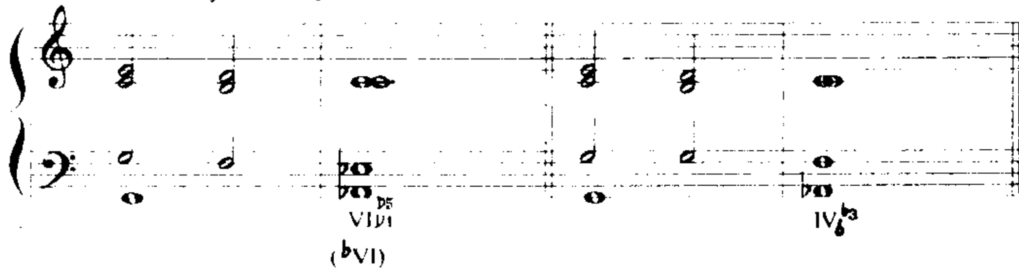



(3) 用 I-VI-IV-I

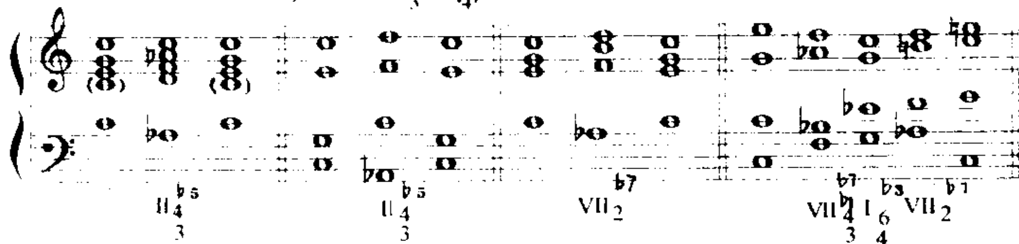
(4) I-IV-I, I-VI-I




(5) 用 I-V-VI, I-V-IV6




(6) 用 I-VII2-I, I-II4 3-I, I-VII4 3-(6 4)-VII2-I



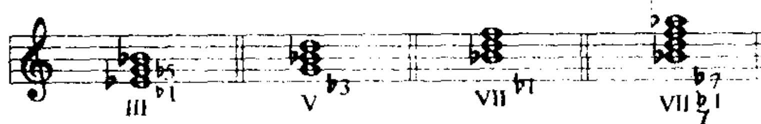

## （二）属类渗透性和弦的连接

属类渗透性和弦常用的是Ⅲ、Ⅴ、Ⅶ级上的渗透性变音和弦。它的前后可用原调的主或下属功能，便保持着色彩化的同

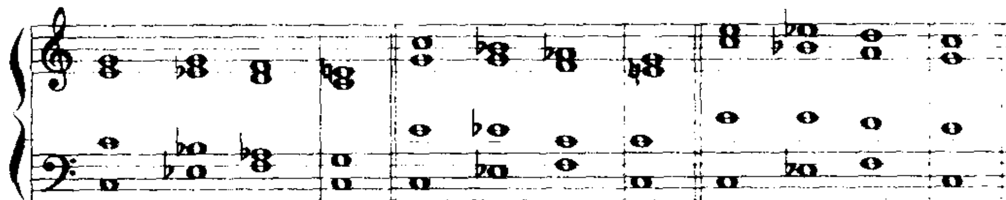
级功能。请弹、听以下的例子（例21-4）

**例21-4**

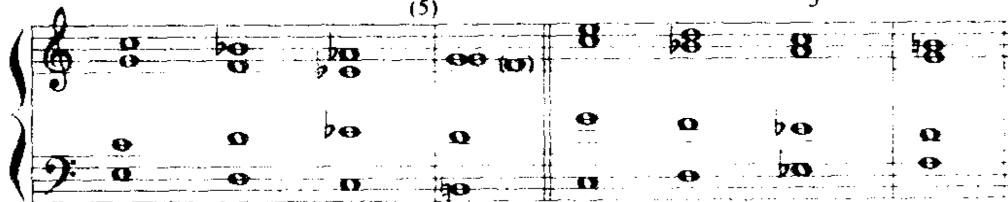
(1) 常见的属类渗透性和弦举例

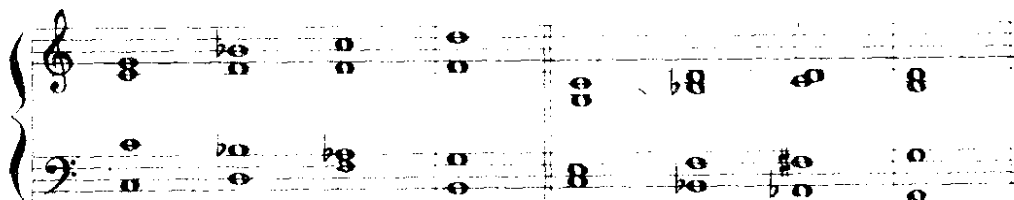



(2) 用 III$^{\flat 5}_{\flat 1}$: I - III - IV - I、 I - III - II$_6$ - I 的序列 （弗里几亚式进行）



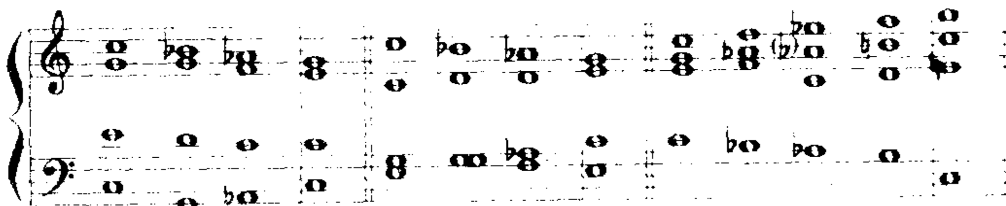
(3) 用 VII$_6^{\flat 1}$: I$_6$ - VII$_6$ - VI$_6$ - V$_6$ (5)、I - VII$_6$ - VI$_6$ - V$_2$、I - VII$_6$ - IV - V$^6_5$、I - VI - A$_6$ - V、





(4) 用 V$^{\flat 3}$: I - V - IV$_6$ - I、 I - V - II$_6$ - I 、

(5) 用 VII$^{\flat 7}_{\flat 1\ 7}$: I - VII - VI - V - I



（三）渗透性和弦前面或后面紧接着强功能触决性进行，可产生离调或转调现象。这时的渗透性可解释为新调中的和弦，或

临时的主音和弦。（见下例21-5）。

（当渗透性和弦本身，使用时值较长，也可暂时有稳定在“新调”的印象。）

**例21-5**

(1) 用副属和弦进入降 VI 级的离调

♭A: $V_{4\,3}$ I

C: $V_{4\,3}$/♭VI ♭VI

(2) 用副属和弦进入降 III 级的离调

♭E: $V_{6\,5}$ I

C: $V_{6\,5}$/♭III ♭III

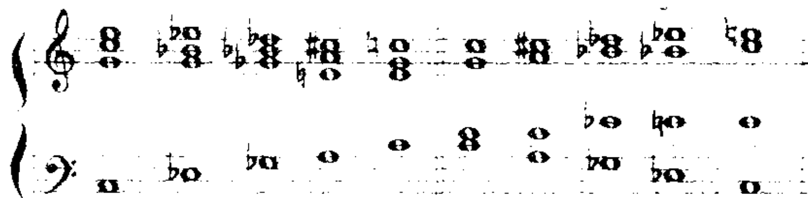
(♭E): $V_2$ $I_6$ (♭A): $V_{6\,5}$ I

C: $V_2$/♭III ♭$III_6$ $V_{6\,5}$/♭VI ♭VI

(♭$III_6$) (♭VI)

（四）大、小三度根音关系的大三和弦可以连续（并置式）进行。这种色彩性手法，可以解释为渗透性和弦的“对置式”连接的应用。（见例21-6）

**例21-6**



也可用大三和弦，小三和弦的交替并置连用。同样是渗透性色彩的手法。例见（本书第五讲中曲谱）格里格《致春天》的尾声。

# 第二十二题　其它变音和弦

这一题所讲的“其它变音和弦”是指：不属于上述的副属和弦、渗透性的变音和弦。这类和弦有很多。是由于声部运动的倾向加强，或由于装饰性半音经过而结合入和弦形成的。

以下把不同性质的或从不同角度形成的若干变音和弦提出。

## 一、下属类变音和弦

重要而常见的下属类变和弦是那坡里六和弦（$N_6$）及增六和弦（$A_6$）。

那坡里六和弦是从 $Ⅱ_6$ 演变而成。是降根音及降五音的 $Ⅱ_6$。（在小调中只降根音）。

增六和弦是从下属功能中（Ⅳ6、$Ⅱ^6_5$、$Ⅳ^6_5$）和弦演变而来。它具有由降低音阶六级音及升高四级音形成的减三度所倒转而成为增六度的特性。（在小调中，这个和弦中的音阶六级音原本

就是“降”的，只需升高音阶四级音即可)。

这两种变和弦都保持它原形和弦(下属)的功能。即可做 S-T$\binom{6}{4}$ 或 S—D 的两种进行。这都属于“强动力性”进行。(不是解决性进行)(不归类于副属功能类)。它们多用在复式终止式之中，如用于“S”— $I_{\substack{6\\4}}$—D—T 或“S”—D—T 的序列中的“S”处。

有些和声理论把增六和弦分为意大利增六和弦( $Ⅳ_{6}^{\substack{\flat 3\\ \sharp 1}}$，It. 6)法兰西增六和弦( $Ⅱ_{\substack{4\\3}}^{\substack{\flat 5\\ \sharp 3}}$，Fr. 6)，德意志增六和弦( $Ⅳ_{\substack{6\\5}}^{\substack{\flat 7\\ \flat 3\\ \sharp 1}}$，Ger. 6)三种。(见例22—1)。但实际增六和弦的音响特色主要是这个“增六”音程，它的上、下两个方向的涨力掩盖了内部的结构。因而其它结构形成的增六，也具有同样的功能如下例中(4) a 的 $Ⅶ_{2}^{\substack{\flat 7\\ \sharp 5}}$ 甚至由五声音调排列的和弦也具有增六和弦功能。(例 22-1)

**例 22-1**

(1)
C: $Ⅱ_6$　$N_6$　$(Ⅱ_6^{\substack{\flat 5\\ \flat 1}})$　$N_6$　$I_{\substack{6\\4}}$　$V_7$　I　$N_6$　$V_7$　I

(2)
C: 减三→增六　$Ⅳ_6$ ⟶ $A_6$　$Ⅱ_{\substack{4\\3}}$ ⟶ $A_6$　$Ⅳ_{\substack{6\\5}}$ ⟶ $A_6$

(3)
$Ⅳ_6^{\substack{\flat 3\\ \sharp 1}}$(意 6)(It. 6)　$Ⅱ_{\substack{4\\3}}^{\substack{\flat 5\\ \sharp 3}}$(法 6)(Fr. 6)　$Ⅳ_{\substack{6\\5}}^{\substack{\flat 3\\ \sharp 1}}$(德 6)(Ger. 6)

(4) a. b.

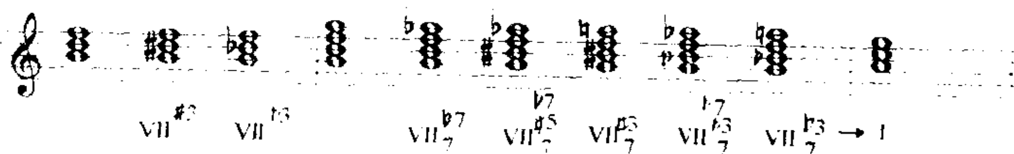
(五声性音调)



## 二、属类变音和弦

以下举一些属类和弦及导音和弦的变和弦。它们仍保持原有的功能倾向。只是其中具有变音的声部、增大了倾向强度。正常进行仍是进入 I 级和弦。（见 例22-2）

**例22-2**



## 三、主和弦的变音及其它变音和弦

这里把不属于常见的下属类及属类变音和弦的一些其它变音情况、简略介绍如下。

1. 主和弦本身出现变音时，有的改变为动力性功能，已不是静止的主功能。有的改变了色彩（从大三和弦变成小三和弦，或反之），是一个功能“对置”。是色彩或调式变化，却没有动力倾向。［见例22-3（1）］

2. 此外还有一些加上变音形成的增三和弦或减三和弦。从分类角度，有的也可属于某种功能类别，但有些理论书上把它

们综合归类、这是从音程角度统一分析的。最常见的是 $\mathrm{I}^{\#5}$ $\mathrm{IV}^{\#5}$、$\mathrm{V}^{\#5}$、$\mathrm{V}^{b5}$，（小调中则是 $\mathrm{III}^{\#5}$，$\mathrm{IV}^{\#5}$，自然的 $\mathrm{VII}^{\#5}$等）[见例22-3（2）]

3. 还有常见的 II 级音上的变和弦。它可出现在 II 级和弦 VII 级和弦以及 V 级和弦中。(出现在 VII 级及 V 级和弦中，可归入属类变和弦，见下一节)

以下例中可见 II 级音上的升音或降音，均依其升或降的倾向解决 [见例22-3（3）]

**例22-3**

现将本题中所讲的一些和弦，按其音级，归纳于下表以便分析或选用：(只用 C 大调的各级和弦为例)（见例22-4）

表中注 *[1]，实践中常见到的是转位形式，即增六和弦，此处只记出减三的形式。

*[2]：这些变和弦，做功能性进行时，应归于副属类和弦，是

带变音的副属和弦。

*[3]：当这变和弦，做功能性进行时，应归于副导音和弦。

*[4]：这里选写了两个特定的减七和弦，它不是导音七和弦，也不做副导音功能用。

*[5] 这是那坡里六和弦（$N_6$），是特定的下属变音功能。

注一：凡和弦根音有升音时，有可能归入“副导音”和弦类。

注二：有括号者与其它分类是重复的。

**例 22-4**

含增五度　减五度 增六度（减三度）减七和弦

二级

S 四级

六级

T 主音

三级

D 五级

七级

# 第二十三题　减七和弦、等音和弦

## 一、减七和弦及其进行

1. 减七和弦是属功能类和弦。有的理论认为减七和弦是小属九和弦的省略根音的结构，这种分类名称是强调它的属类功能的性质。但同样认为减七和弦是导音上的结构，也仍可承认它是属类功能。因为导音这音级本身也是属类功能的音级。[见例 23-1．a]

这个和弦是含减七度（小调导音与其以上的减七度，大调导音与其以上的降低的七度——即降六级）小三度与减五度等音程组合而成。由于含减七度而称为减七和弦。（见 b）

这个和弦具有不谐和音响和强烈的倾进力度，而且每个音都有固定的进行趋向。减七和弦的应用，不可省略任何一音。因为去掉一个音，便成为减三和弦，就失去了减七和弦的特性。减七和弦进入主和弦时，主和弦要重复三音。（见 c）

减七和弦上三声部中的减五度如倒转为增四度时，可将上三声部与低音成反向进行，主和弦可不重复三音。（见 d）

（注：以上所述，解决进行至主和弦时重复三音，是为了避免平行五度，其实减五度进入纯五度时，已经不被认为是违例“平行”之禁例了。）（见 e）

2. 减七和弦的转位

转位的减七和弦有三种低音形式，其解决进行，原则与以上所述相同。

第一转位进入 $\mathrm{I}_6$ 是正格的解决。但低音下行的写法也是可见的。（见例23-2. a）

第二转位进入 $\mathrm{I}_6$，是正格的解决。如果进入 I，则是解决式强进行，低音是下属音、这一进行成为“$\frac{D}{S}$ —T”。这应属变格终止式进行。[见例23-2. b]

第三转位进入 $\mathrm{I}_{4}^{6}$。这不是解决式进行，而是动力性进行。后面的 $\mathrm{I}_{4}^{6}$，可以重复低音以上的四度音或六度音。（见例23-2.c）

**例23-1**

**例23-2**

## 二、减七和弦的非正格进行

减七和弦的正格进行是进入主和弦，是属功能到主功能的解决，各音有固定的倾向。凡不是这种进行都属于非正格进行。

以下举一些非正格进行的例：
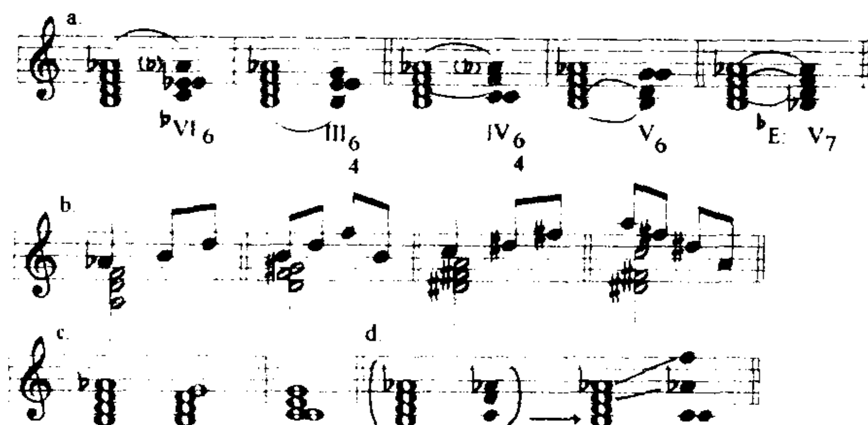
1. 和弦中有延续声部。（例23-3. a.）

2. 声部有跳进的运动。（例23-3. b.）

3. 先进入Ⅴ或$Ⅴ_7$，再解决。（例23-3. c）

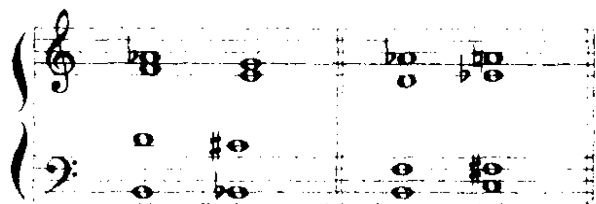
4. 由非正格进行所用的延续方式改成跳进。（例23-3. d）

**例23-3**




5. 减七和弦也可连续接用。尤其在器乐作品是可见的，通常低音依级上行或下行。其它声部可平行，也可反跳。（可参阅贝多芬第六交响乐的暴风雨乐章，李斯特“前奏曲”交响诗，肖邦练习曲第十之三等作品中的减七和弦用法。）见（例23-4）

**例23-4**



## 三、其它类减七和弦

一般教科书中所称的减七和弦，都只是指上述的属功能的导音和弦。

这里把其它功能中由于变音而形成的减七和弦结构，“归入”“其它类减七和弦”。或称为“非属类的减七和弦”亦是恰当的。

这些非属类减七和弦中最常见的是 $\mathrm{II}_{7}^{\sharp 1 \sharp 3}$，$\mathrm{VI}_{7}^{\sharp 1 \sharp 3}$。它们的解决是各依其变音倾向进行的，同时这也是功能的自然倾向。（见例23-5a）

其它还有，如大调中的Ⅰ，Ⅲ，Ⅳ，Ⅴ，级上由变音而构成的减七和弦，也多是根音向上二度的进行，也可能向上四度进行。如 $\mathrm{III}_{7}^{\flat 5 \flat 7}$。（见23-5b 和 c。）但是这里的减七和弦有一些可以认为是副导七和弦。即省略根音的副属九和弦。

**例23-5**

## 四、等音关系、等音和弦

乐音，音程或和弦，在记谱不同而实际的音响相同时，即成为等音关系。在十二平均律的实践中，在键盘乐器上及五线谱表上可以方便地获得等音的理解和感受。下例中可以看到等

音，等音程，等和弦。（见例23-6）

一、下面我们举一些常见的等音和弦。

1. 减七和弦的等音变化。

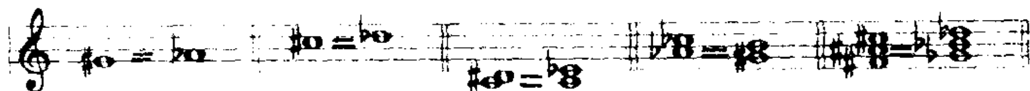
同样一个减七和弦可有四个不同写法和用法。在减七和弦中相临的音程都是小三度，任何倒转音响都不变。因此每一个音都可做为根音。而不同的根音做为导音可以属于各自不同的调性。这样，同一音响（结构）的减七和弦可以有四种记谱，却是四个等音和弦。（见例23-7）

在八度之内，有十二个“半音”。可以有三个不同音响的减七和弦。为此可以有三组等音和弦。（见例23-7）

选其中一组减七和弦，用它的四个等音和弦，各自可以进入一个调性。共四种调性。即将每一个等音和弦的根音做为导音，上行二度进入这个“它的”主音为根音的主和弦。（见例 23-8）

还有一种进入这个等音和弦所属调性的方式，即在其根音之下加一个大三度音即成为属九和弦。由此属九和弦的根音上行四度，即正格进行于其所属的调的主和弦。（见例23-9）

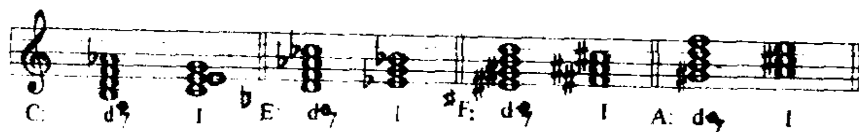
**例23-6**



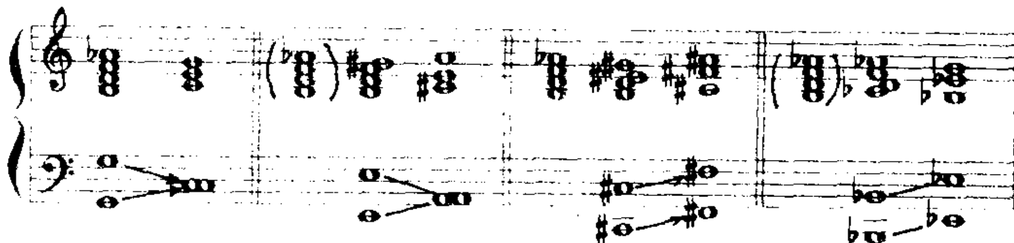
**例23-7**



**例23-8**
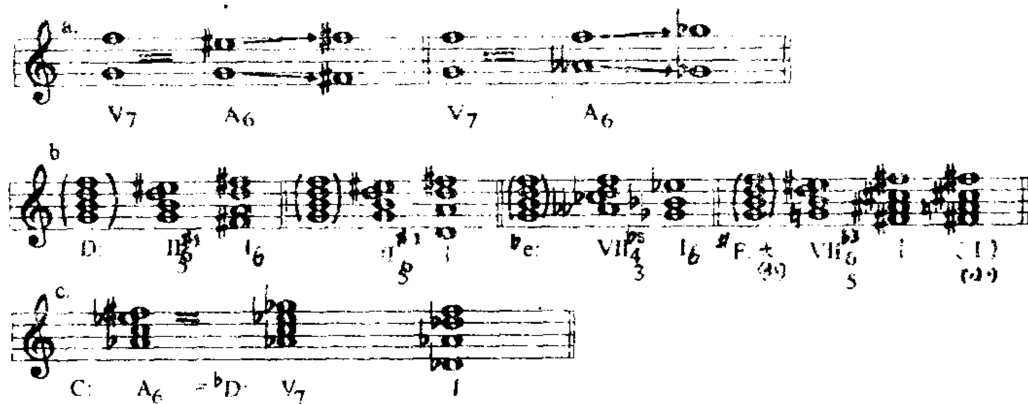


**例23-9**



2. 小七度与增六度的等音转变

属七和弦中的小七度与增六度是等音程，因此常利用这种等音关系而达到调性转换的进行。（例23-10，a，b，c）

**例23-10**




上例中（a），（b）是c调的 $V_7$ 等音转变为某调的 $A_6$ 的例。（c）则是c调中 $A_6$ 等音转换为 $D^b$ 大调的例。

3. 其它等音关系

利用本调中自然音程或变音音程与另一调的变音音程的等音关系。做另调中的进行，可产生调的变化。

例如小三度等于增二度，经过等音进入纯四度或大三度。纯

五度等于倍增四度可以解决到大六度。小六度等于增五度，减五度等于增四度可以互换而解决到新调中去。（见例 23-11）

**例23-11**

a. （大三）

♯g: I6 ♯G: I6 E: I6/4

b. （减三）

♭A: I6 ♭a: I6 f: I6/4

c: （增三）

等音：

（增三）

一般进行：

等音进行：

## 五、减七和弦与转调

减七和弦利用它的多种等音关系。以及结构的特点，在实践中经常可以进行迅速的转调。

这里只从两个角度，提供读者参考。（转调的具体内容将在下一讲讲述，也可以预先参考阅读。）

（一）减七和弦中任一音，都可做为后面和弦的导音而进入。后面和弦又可以做为新调中的某一和弦，然后按照和声序列的自然顺序进入新调。

以大调为例，可以有三组减七和弦，按前面所述，即有十二个不同的（按记谱）的结构。各自可以用正格强进行各进入一个不同的和弦。

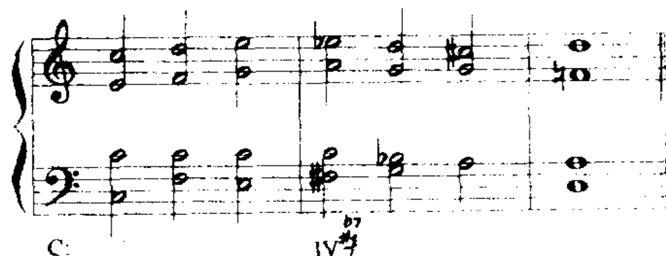
但我们只用其中一个减七和弦的一种“位置”也能进入十二个不同的调。下面只在下列记出它的可能性。（在实践中应考虑到旋律及低音的合理及顺畅。）（见例23-12a）

如果把转调过程适当地补充写出，可以更理解其转调作用。可参阅（例23-12b 和 c）

**例23-12a**

**例23-12b**

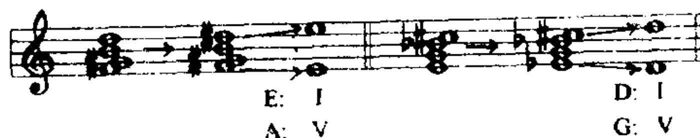
**例23-12c**




（二）用减七和弦，改为增六和弦，进入新调，接终止式进行可迅速转入新调。

减七和弦中各音相邻都是小三度。任何一音升高半音或降低半音都会形成减三度或增六度。利用这个增六度的动力倾向，可迅速进入新调。（见例23-13）

**例23-13**




## 六、第七讲的习题

（一）写出下列的序列的和声。然后写成钢琴织体小曲。（可用带练习曲性的音型）（自己设计节奏）

**表 23-1**

| |
|---|
| 1. C大：Ⅰ — $Ⅰ_6$ — Ⅵ — Ⅱ — Ⅴ，<br>$Ⅴ_7$/Ⅳ — Ⅳ — $Ⅴ_7$/Ⅴ — Ⅴ — Ⅰ。 |
| 2. G大：Ⅰ — $Ⅴ_7$ — Ⅳ — $Ⅴ_7$/Ⅵ — Ⅳ — Ⅴ，<br>$Ⅴ_7$/Ⅴ — Ⅰ — $Ⅴ_7$/Ⅳ — $Ⅳ_6$ — $Ⅰ_{\substack{6\\4}}$ — $Ⅴ_7$ — Ⅰ. |
| 3. $B^b$大：Ⅰ — Ⅳ — $Ⅴ_7$/Ⅲ — $Ⅴ_7$/Ⅵ — Ⅵ，<br>Ⅳ — $Ⅱ_{\substack{6\\5}}$ — $Ⅴ_7$/Ⅴ — $Ⅰ_{\substack{6\\4}}$ — $Ⅴ_7$ — Ⅰ。 |

（二）已知低音配和声。（注⊗的是副属类和弦或其转位）

**例23-14**

(1)

(2)

（三）已知高音配和声（注⊗的是副属类和弦或其转位）

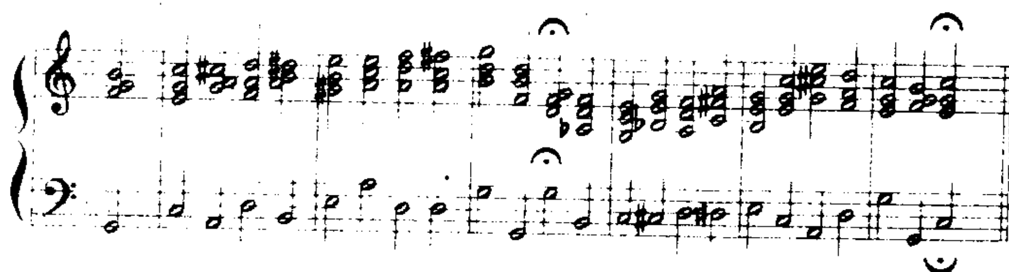
**例23-15**

(1)

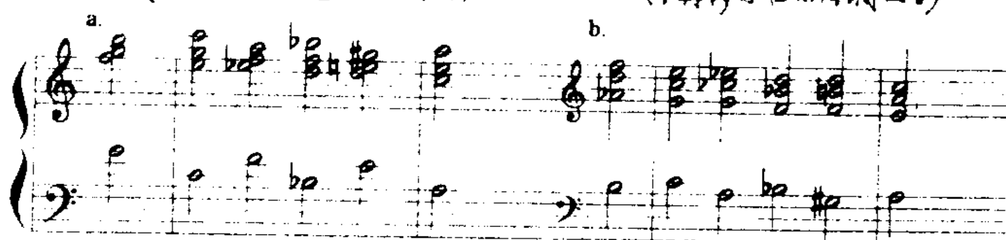
(2)

四、将下列乐句，弹，听并移在三个不同调上。

**例23-16**



（将下列乐汇适当继续模进並加终止式，再移写在不同调上。）




（五）将下列已知声部及已知和弦填充四部和声

**例23-17**

(1)

VI♭5♭1 IV♭3

(2)

VII♭7♭1 4 3 ♭3 6 4 VII♭7♮1 2 V+6 V7

(3)

III♭5♭1 IV♭3

(六) 设计按以下要求的短句，或进行，并在D，d，b，B$^b$，b$^b$，g调上写出。

1. 设计复式终止式，使用增六和弦（$A_6$），或使用那坡里六和弦（$N_6$）

2. 将某属类变音和弦纳入短句。

3. 将某下属变音和弦纳入短句。

4. 写含有减七和弦进行的模进短句。

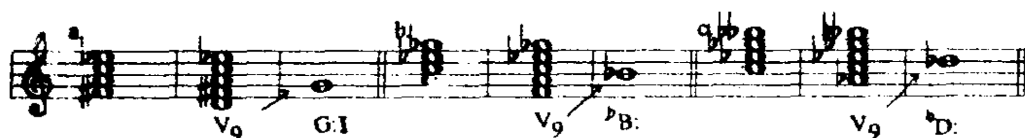
5. 写含有上行或下行的连续减七和弦（$d_7^o$）的短句。

6. 写一减七和弦，接其中某一声部降低半音成为某调的 $V_7$ 而进入某调。（须用等音写法）

**例23-18**

7. 写一减七和弦，接着在其某一声部下增加一个大三度的根音，形成"某"一调性的属九（$V_9$）和弦可进入"某"调。

**例23-19**




（七）设计短小的二部（段）曲式的和声序列。（和弦式织体）。以 $A_{a(4)}b_{(4)}B_{c(4)}b'_{(4)}$的材料变化样式，A 段包括 a 句四小节，b 句四小节，B 段包括对比的 C 句四小节，再现性的 b′句四小句。其中 b 可以与 a 相近，主要是句尾终止式要不同。b 句的句尾可在本调，也可离调或转调。b′句应与 b 句相近，有再现调性及音调的特点并用复式终止式结束在原调。

注意：其中 C 句，须分别用（六）题中的 4，5，6，7 中的乐汇或进行，写成“动力性”的乐句，并能顺畅地返回，引入 $b^1$ 句的原调。

## 七、分析曲例的范例

将德沃夏克《新大陆交响乐》第二乐章的引子，缩为钢琴谱，并分析其中变音和弦，及调性。（分析示例如下）

原总谱，由于降号多，并有多种“移调乐器”，记谱并不统一在同一调性。但可属于等音关系的音调。现将其统一于同一调的写法记如下谱之例“a”。①可以认为是从 E 大调起，进入 $D^b$ 大调。（做为 E 大调起是由于第一乐章是 e 小调调性）。$D^b$ 大调是第二乐章的调性。②这里的前五个和弦是大三和弦同结构的对置写法谱例，（b)，用等和声移谱可以看出。③用渗透性和弦理论可以理解为同在 $D^b$ 大调的一些变音和弦。引子中前五个和弦如（C）。（见例23-19）

例23-20

德沃夏克《新大陆交响乐》第二乐章引子

[music score]

## 八、本讲的分析题谱例

按本讲各题内容，联系以下曲例进行分析。包括和弦，变音和弦，转调，离调各个内容部分并编谱为四部和声，进行声部进行的分析。

适当结合以前各讲如功能，色彩，节奏，织体，句式，终止式，诸多方面进行完整地和声手法的分析。

附谱为：

1. 理查德·斯特劳斯：《梦幻曲》（片断）

2. 德沃夏克《优美圆舞曲》（片断）

还清自己选谱分析：如瓦格那《晚星之歌》，柴柯夫斯基《连斯基著咏叹调》，拉赫曼尼诺夫《前奏曲》作品之2，以及本

书所附带有变音和弦的例。

**例23-21**

梦幻曲　理查德斯特劳斯

Andante

例23-22

# 第八讲

## 和声运动激化产生的调发展变化

音乐在进行中功能运动的扩大出现了变和弦，再进而激化就出现了超出本调范围的调性或调式。这种调性发展变化增强了音乐的表现力，造成了丰富而复杂的艺术形象。这些超出本调的和声表现，大体可分为换调，离调、转调。

它的发展变化过程，可以是直接移换而成，也可以是旋律与和声运动起伏而形成。这不同“过程”的调变化，和声学专业名词分别称之为“对置”或“转调”等等，用以表明调发展中不同的发展变化样式，不同过程方式，不同的艺术形象。

“换调”就是移高或降低的“移动”调的方式。

“转调”就是经过一个短暂（或稍长）的和声进行对新调“接触”并进而“巩固”。

## 第二十四题　换调、调对置、调式交替

本书中所讲的“调发展变化”相当于一般所述的“广义”的转调。许多非专业书或一般文章所指的各种调性及调式的变化

都称之为“转调”。一般专业书对于转调的理解也是很不统一的。

但是本书认为在和声学中就不能不把调的变化分类明确。在专业技法的要求下，这多种类型的调变化如换调，移调，调对置，调式交替，离调、转调等等，虽有某些相似之处，更有“本质”的区别。这些区别关系到艺术形象的差异，对创作及分析都是重要的。

本题则先讲换调，调对置，调式交替几种现象。

## 一、换　调

换调是完整的或相对完整的段落之间不同调性或及调式的对置。

在较长的完整段落或完整的乐章之间，常可看到调号的改变。又如在二部曲式，三部曲式，回旋曲式，变奏曲等等作品中可以看到的乐谱内部调号改变。这些新的调号所标明的段落就是换调的段落。

调号的改换，在音乐上是主音的高度的移动，是音乐形象的运动的重大变化的标志。在换调的情况下，原来的段落保持在原调调性之中终止，而新的段落重新在新的调性中开始。

最能明确看到的是在多乐章作品，套曲的各乐章之间的调性改换，还有在多段结构的各段之间的调性改换。

换调就是调性或及调式的改换，但主要是指一个完整的段之后，另起一完整段落的新调而言。

（但当新的段落用“平行的”（同音列的）的调式时，并无调号的改变，这是“调式的对置”，也可属于“广义”的换调。）

## 二、调对置

调对置就其调变化的过程而言也同样是换调。不过调对置主要只是指明前后调之间的“过程关系”是“并置”的样式。“并置”是说前后段之间的调的变化、不经过“相连接”、“过渡”的过程。只是前面段落或片断与后面段落或片断的调成为“并置”样式的“挪动”。

使用这一名词（调对置）时，多泛指调性的并置改变的过程样式。在长大的段落之间，或短小的片断之间，乐句、乐汇之间，甚至和弦之间都可以有调对置的现象。如前（见第二十题）所举的大三和弦连续，则是每一和弦代表一个调的对置。

## 三、调式交替

这个名词主要是指在音乐中调式的改变现象。但是这一名词却有其习惯的“专指的条件”。

在许多文章、评论分析中所指的“调式交替”常见指在较短的独立作品中或一个段落的内部中、前后出现了“同音列”（平行的）的调式并置；前后又都是相对完整的片段的情况。这两片段较常见到的是长度对称。但也有不平衡的情况，却都是相对完整的片段。

所称“交替”常只是指调式对置一次。并不一定有回旋再现的“交替”。

“调式交替”究其“过程样式”，实际指在片段之间调式的对置。

常见的调式交替是同音列的交替，但也可以是同名调式的

交替。

可以在一些民歌或较短作品或乐段之内或乐段之间见到同音列的调式交替。

在专业创作同名调式的调式交替也不少见。(见贝多芬《黎明奏鸣曲》第三乐章回旋曲中的主题多次再现中的$C_{大}$，$c_{小}$交替)

总之，这种调式交替，从调式的改变关系上看，是一种对置。同时也是指一种没有过渡的短的换调。

# 第二十五题　离调、转调

## 一、转调的表现意义

转调是调式及和声功能扩大激化的结果。在本书中把新调与原调之间的功能关系分为属功能性转调及下属功能性转调两大类。属功能关系调包括三、五、七级的调性，下属功能关系调包括二、四、六级的调性。(包括着大、小调，以及其常见变音级。)

欧洲的传统和声理论常把新旧调的转调，分为功能性与色彩性两类。四、五度转调是功能性的，三、六度的转调是色彩性的。这是专业方面，历史习惯上使用形成的概念及名词。在古典作品中、经常用四、五度关系的转调。而浪漫派音乐开始了三、六度的转调。也可以这样理解：四、五度关系，功能力度大、而经常是大调到大调，调式不变。三、六度转调，色彩

新颖。大调的自然的三、六度级上的调式都是小调的，而小调的自然的三、六度级上的调式都是大调的，这样转调之间形成了大、小调的色彩对比。

但是，应知，任何一种不同音程关系的转调，都有特定的功能性和一定的色彩性变化的表现意义。应当全面地具体地理解它们。而且每一种音程关系，都分别有大调或小调两种。例如C大调的四度关系就常见F大调或f小调两种，三度关系也应有E大调和e小调两种。所以仅仅把四、五度关系转调看成是功能性的，三、六度关系转调看成是色彩性的这种解释也有不全面或不够科学之处。

从音乐的艺术形象发展看来，在音乐作品中，调式及和声是形成功能运动色彩变化的重要手段。而转调则是功能激化，色彩转变的必然，对于形象的表现意义是很重要的。

在音乐运动过程中，调性、调式的变化可以是暂时的，也可以在较长时间完成而巩固于新调。这就形成多种不同程度、不同样式的调发展变化。调的改变可以是对比再现的，也可以多次对比，连续转变的，也可以是多次对比再现，带循环性……，这样就形成音乐运动绚丽多采的表现。

## 二、离　调

离调亦称为“暂转调”，是在乐段或乐句内部或其句尾，暂时游度到新的调性，又很快回到原调的写法。在开放性乐段结束处、出现离调、可能暂不回原调，也可能原调开始于新的乐段。这种离调的写法主要是形象内部的变化，好象只在加强或改变音乐的“语气”。它也可以解释为和声的运动的短暂激化。

在作品中，还可见到连续离调的片段。这时每个新调，多是短暂的。

还可以在离调之后，又接着转入另一调性而巩固于这个新调。那么这个离调却是过渡的离调。

在许多离调片断，常可见到用副属功能来进行。因为属和弦，特别是属七和弦（$V_7$），善于确立调性，因为副属功能却善于确立或接触副调（新调）。

在分析作品的和声时，分析为副属功能或分析为离调常常是两可的，因为这两者的效果是一致的。不过当音乐的进行不重视调性的离转，而将副属和声用为本调一连串的自然和弦的装饰时，则不必认为是离调，却可确认为副属和弦。（见贝多芬奏鸣曲十四作品之二的第二乐章，末一乐段，是连续的副属和弦运用。而第一乐段却有离调，也都是用了副属功能。）

因此分析时，认为副属和弦，或认为是离调，并不必认为是本质的误差。

## 三、转　调

这里所讲的“转调”，是区别上述的一些方式的“狭义”的或说是“和声专业”所指的具有转调过程的转调。就是在乐句或乐段内部的，从原调转入新调的方式。

在乐段或乐句可以见到如下一些转调方式。

1. 最常见的转调是由原调经过接触新调继而巩固于新调。这个过程可能只进行到一个新调，也可能连续转多次才到达所期的新调。这个转调过程可能进行连续离调而达到，也可能是经过离调，转调等过程而达到。中间的过程可以经过几个调性，

都是过渡的调性。

2. 经过模进或移调方式的转调过程而进入新调。这是情绪变化、高涨的片断常见的手段。

它由一个“原始”“音组”，经过移调（移位）而进行入另一调性。这些音组之内，和声序列表明了调性的功能及色彩。这种过程、这种手段常见于奏鸣曲式中的“展开部”以及动力性乐句（段）中。

从过程的本质看，这也属于一种特定的换调过程。

3. 直接转调或突然转调

这种转调一般是使用“等音关系”的某一关键性和弦，具有强进行动力性的变音和弦，直接进行入新调。

这种手法，需要有特定的句式、节奏、或音调为其做准备，在和声方面却具有意外的突然的功能进行感觉。它所用的意外的、变音的、或代用的和弦常是要进入远关系调性，才能感到音响新鲜，引人注意。

**例 25-1**

贝多芬《埃格蒙特》

例 25-2

贝多芬《第五交响乐》

旋律

和弦

例 25-3

柴柯夫斯基《第六交响乐》

旋律

和弦

以上三例，都是在谱中带“Δ”处，做等音关系而进入新调的。这里没有“转调”的一般“转入”的过程。前两例是在音调或情绪转折时，突然转变调性的。而第三例还结合着模进而进行的。

## 四、转调原理

我们已经讲到转调是由于功能激化扩大所产生的。在讲副属功能时讲到由于五度的强进行有“功能交替”性质（即调式交替的性质。）（见下例 a,）而“功能交替”的激化，又产生了副属功能或离调（见下例 b），在离调进入新调而继续运动自然就形成了转调（见下例 c）由此，它的“激化”过程，（用（下例 d）来表示。）即：“原调--功能交替→离调→转调”。

**例25-4**

a. 功能交替

b. 副属功能或离调

C: $V_7$ I　$V_7$/II II　$V_7$/III III ……

d: $V_7$ I　e: $V_7$ I ……

c. 强进行　交替　交替 ↓（激化）离调　新调（复式终曲）

C: $VII_7$ I　V VI　$VII_7$/V V

（$V_9$ I　$III_7$ VI　$V_9$/V V）

G: $VII_7$ I　$VI_6$ $IV_6$ $I_{6\,4}$ $V_7$ I

d.

原调 …… 功能交替

（激化）↓

离调 ——→ 转调

（巩固）

## 五、乐句中转调的设计

（一）转调的乐句，是在乐句内部自一个调（原调），经过转入新调的“和声进行”进行入新调，巩固于新调而形成的。

它的过程有多种可能。例如：

1. 从原调经过简单的“和声进行”，这个新调的关键和弦（组），直接连入新调的终止式。这是三个环节的简单过程（见公式一）

2. 比较完全的过程，可以是五个环节，在三个环节的基础上，延长了两个从属的环节。一个从属环节是在原调中的延续，也就是扩大了进入新调以前的“过渡”。另一个是在接触到新调中，继续的延续，引伸。最后才用终止式来巩固新调。（见公式二）

3. 在这种含有五个环节的过程中，每一个环节都有各种和声进行以完成这一环节的特定的表现。虽然和声进行是多样的，但它的进行功能性质却是各有不同的要求。例如第一环节主要是在原调上的明确。第三环节接触或转进新调的环节，则主要是用迅速接触新调的关键性和弦进行。本公式三中，可以见到多种的过程写法的举例。

4. 在转调乐句中新调范围的延续环节，可以有多种的“变化”“发展”方式。可见于公式四。

5. 转调乐句，还可包括有连续离调再达到“目的”的调性。（见公式五。）

## 表 25-1

公式一

(1)原调——(2)转调和弦及和声进行——(3)新调巩固

[关键和弦(组)] (终止性进行)

公式二

(1)原调陈述……(2)过渡……(3)新调转入……(4)延续装饰……(5)新调巩固

(明确或巩固)：O调：可包括 T.S.D

(3)新调转入：X调：两种功能或三种功能

(5)新调巩固：(终止式)

公式三

| 原调 (明确、建立) | (过渡) | 转进新调 [包括关键和弦(组)序列] | (延续、丰富) | 新调巩固 (终止式) |
|---|---|---|---|---|
| O: T | ↑ 可能有共同和弦或共同和弦组以及副属功能序列。 | X: D-T | ↑ 包括副属功能(离调)转调等。 | X: D-T |
| T-D | | S-T | | S-T |
| T-S | | M-T | | T-D-T |
| T-S-D | | T-M | | S-D-T |
| T-D-S | | S-D | | M-T-D-T |
| S-D | | D-S | | M-S-D-T |
| D | | | | S-T-D-T |
| | | | | D-T-S-T |

公式四

……(新调进入)……"延续环节"……(新调巩固)

(新调进入)：X: D-T

"延续环节"：(丰富、变化、发展、装饰)

(各种功能序列设计)

(低音线的设计)

(模进及连续离调设计)

(新调巩固)：X：复式终止

公式五

……第一个调进入……过渡调性……目的调进入 (巩固)

第一个调进入：$Y^1$: D-T

过渡调性：$Y^2$: (D-T) (离至第二个调)

$Y^3$: (D-T) (离至第三个调)

目的调进入：X:……

(巩固)：(终止式)

在本讲内，所用的公式中，有许多字母、标记，在以下“注”中有所解释，请注意。还有简单的公式标记见“注[2]”、“注[3]”。（表 25-2）

**表 25-2**

注[1]：本文所用的标记：

O：表示原调

x：表示新调

$x_1$、$x_2$、$x_3$ 或 Y、Z 等是 x 以外的另一些新调或过程中的离调

M：表示动功能

D、S、T：分别表示属、下属、主功能

——↑：表示开放性终止

——↓：表示收拢性终止

注[2]：

1. T—M—↓T
2. T—↑M（S或D）
3. M—↓T

（能表明调性的最简单的功能序列）

注[3]：转调乐句的简单的公式写法：

1. O：T……x：T－M－T
   （或 T/O……T/x－M/x－T/x）
   （或 O：T……x：T－x：M－x：T）
2. O：T……x：M－T
   （或 T/O……M/x－T/x）
   （或 O：T……x：M－x：T）

（二）从旋律中分析转调的可能。

依据具体的旋律，设计转调及其过程，要看旋律走向和转调的可能性。下面采用一个短的片断，就可以分析出在句尾转调或离调的多种可能。（见例 25-5，a）。在某一调性中又可选用多种和弦进行。（见例 25-5，b）。

**例 25-5**

a.

F （或 d ）
B♭ （ g ）
E♭ （ c ）
A♭ （ f ）

b.

F $I_6$ $V_{6\atop 5}$
I $V_{6\atop 5}$
IV $V_{4\atop 3}$
VI $V_{6\atop 5}$

在第十八题中所选同一旋律的三种不同和声变体的圣咏中，可以启发我们对于和弦选择的多种变化及转调设计的多种选择。可在其中“d”句，看到三种不同调性的安排。但是这个 d 句中“D—D—E—D—C—B—A”这样的旋律，可以在句尾进入 a 小调，G 大调，e 小调等等。在本题所附圣咏例子亦可看到相同乐句旋律而配以不同调性和声。

（三）在新调用终止式巩固之前的延续环节，是可以在终止式之前进行装饰的。例如下例（25-6，a）中是在终止的 $I_{6\atop 4}$ 之前的装饰性和弦。例 25-6，b 是变格终止的下属功能前的装饰。例 25-6、c 是正格终止属功能前的装饰。

这些装饰和弦，可以任选“相近功能”代用。可以用“和

弦转位功能可变”的和弦以及半音变化的多种结构，以及增加“连续”和弦等等。

**例 25-6**

a.

C:

b.

C: VII $^4_3$ 或 II $^{\flat 5}_{6\,5}$ VII $^4_3$ 或 II $^{\flat 5}_{6\,5}$ VII $^4_3$ 或 II $^{\flat 5}_{6\,5}$

c.

d.

(1) (x) (y) $V_7$ I (2) (x) (y) $V_7$ I (3) I (x) (y) I

以上例中，d 的终止式，是一种变体设计的试用，其中的 x，y 可不用正三和弦。可用各种转位和弦，还可以是七和弦或及变音和弦。可以尝试选用。

（四）接触式建立新调的几条原则或方式。

从功能及变音体系的角度，概括、归纳几条有关建立调性的基本方式或原则以提供转调编写时的参考。

1. $V_7$ — I 是迅速建立调性的进行。（由于它包括着这一调性的音阶中重要的音及音程。）（“$VII^4_3$ — I ”这个“S—T”的进行也能迅速明确调性。）

2. 动力性强进行也能迅速进入（接触）调性，但调式尚不明确。

3. S—D—T 的复式终止（包括音阶及音的倾向的调式体系）可以巩固，稳定地建立调性。

4. 进入 D—T 之前的“S”可以变化，还可装饰地引入。S 对于 D 的进入，可以是低音上行或下行二度（大二或小二）可以是转位或变音和弦。

5. 使用 D—S—T，如果在旋律及风格上适应，也能巩固调性。

6. D—T 或 S—D—T 之后可有补充的 S—T 的终止，也可以有各种装饰变化。

7. 任何不同的和弦互相连接，都有某种功能倾向，或动——静，或静——动或动——动。

8. 动——静，或静——动的进行常是和声呼吸的环节。与旋律句法相配合，可以有乐汇，乐句，乐段的句尾（结束处）的呼吸感。

9. 动——动的进行常是组织在一起的，是继续向前而不是呼吸停顿的动力性的运动形态。

10. 在模进音组之内，动——动的进行，也有可“分”（呼吸）的感觉。

11. 七和弦及更多音的和弦，不是单一功能，是复功能，是动的功能。它不能表现调式交替中的临时的静功能。所以可以任意自由连续。（指 $V_7$，及非属类的各种七和弦而言）都是动——动的功能序列。

12. V 或 $V_7$ 或 $d_7$ 的意外进行（非正常进行）是非常多样的。其它七和弦的非正常进行也是多样的。

13. 某些“结构相同”的和弦的连续，有时是同一种功能的

对置。（如 T/x，T/y，T/z；或 $V_9$/x，$V_7$/y，$V_7$/z；或 $d^0_7$/x，$d^0_7$/y，$d^0_7$/z……）。

14. 某些相同的进行的短乐汇，在不同调性上移位，是连续“对置”性的写法。

15. 如以上第一条所述，“$Ⅶ^{0}_{\substack{4\\3}}$— Ⅰ”可以迅速建立调性。$Ⅶ_{\substack{4\\3}}$，$Ⅱ^{b5}_{\substack{6\\5}}$以及小调的 $Ⅱ_7$ 都可以接 T 而迅速建立调性。这些都属于 S—T。所以 D—S—T 也是合理的复式终止进行。

## 六、乐段的转调设计

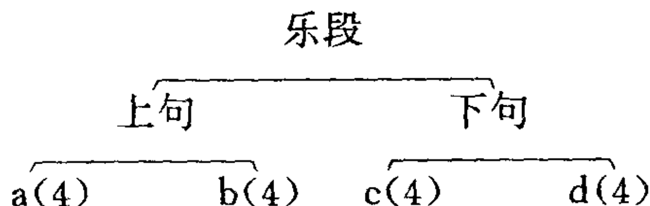
以上的转调过程如在乐句之内完成，都是转调性乐句。

这里只介绍最简单的乐段及其转调的例子。

乐段的最小典型是上、下句组成。我们暂定上句包括八个和弦，包括在两个乐汇之中，即：

乐段包括 a，b 两乐汇的上句，c，d 两乐汇的下句。

**表 25-3**




在上句中可以进入新调，在下句则由新调转回原调。

现举一例如下，（例 25-7）

并将它写出变体，如例（25-8 及 25-9），这些变体的写法，都分别可用在原始方案（例 25-7）中的相应地位。

例 25-7

a. b. c. d.

C: D:(V7/ VII)V V7 I f: VII6/5 I c: VII7 I C: VII2 I6/4 V7 I

VII7/V (A6) (A6)

例 25-8

a 的变体：

a1 a2 a3

b 的变体：

b1 b2

D: II6/4 I6/4 V6/5 I f: VII6/4 I6 V6/5 VII4/3 / V

c 的变体：

c1 c2

B: VII2 I6/4 C: VII6/4 I6 c: N6 I6/4 f: V6/5 I

(A6/4)

d 的变体：

d1 d2

C: VII2 / V V4/3 V7 I D: V I C: V7 I

(C: VI N ):

上例中 b 的变体，各是从 C 大调向新调进行的序列。C 的变体是从新调向原调返回的序列。d 则是向原调的终止。

下例是将低音线复成音阶形式的变化方案（例 25-9）

**例 25-9**

(c+d)[1]

c、d 两句做低音下行的方案

变体一

(c+d)[2]

变体二

变体三

## 七、关于转入新调的过程及调关系

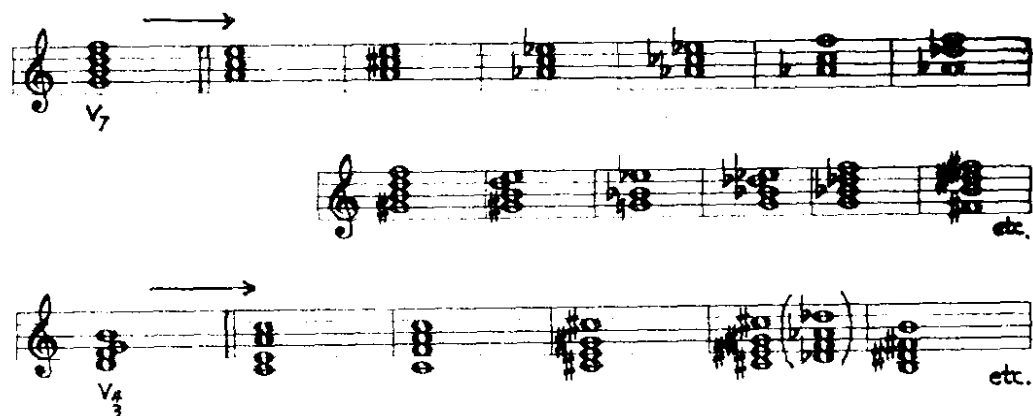
（一）进入新调的一些意外进行。

1. 由新调的常见动力性和弦进入时。可用新调中的“Ⅴ－Ⅵ”，“$d_7$－Ⅰ”，“$Ⅱ^{\#3}_{\#4\,7}$－$Ⅰ_6$”，“$A_6$－$Ⅰ^6_4$”，“$A_6$－$Ⅴ_7$”，“$N_6$－

$\mathrm{I}\,{}^{6}_{4}$等等。
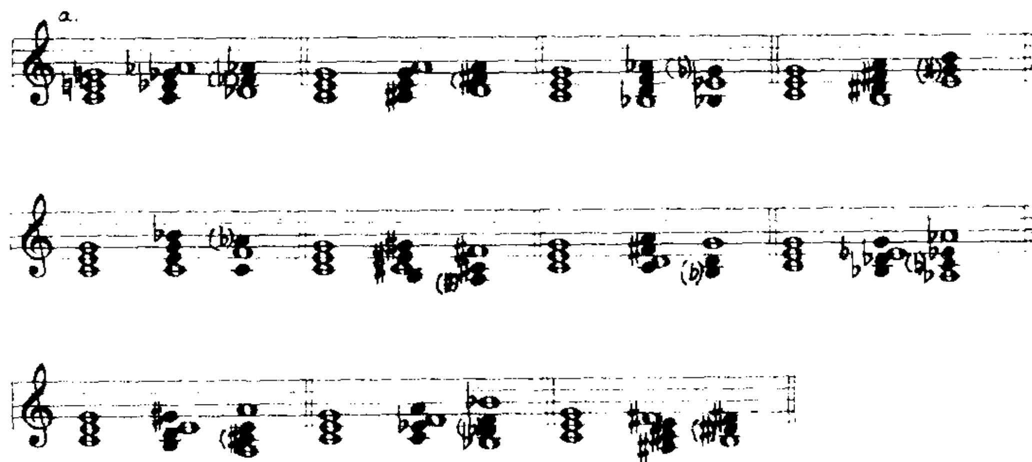
2. 由某调的 $\mathrm{V}_7$ 非正常进入可进入种种和弦，再由所进入的某一和弦进入新调。这个 $\mathrm{V}_7$ 也可以用转位，或用其它动力性的七和弦（如导七和弦，减七和弦等等）（见下例 25-10）

**例 25-10**

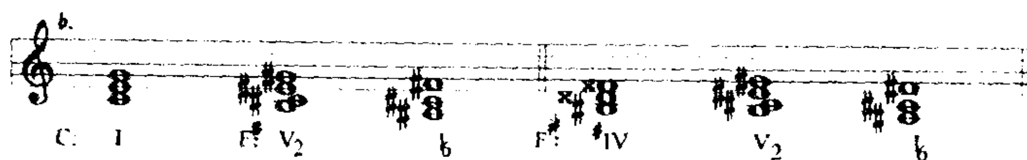



（二）迅速转调（离调）有多种可能。现写出最短，最快的转入各调的转调语汇，举例如下：（见例 25-11，a）。这是用“I —x：$\mathrm{V}_7$— I”的公式进入的。这个原调的 I 可以用变音或等音关系解释成为新调 的“合理”的功能。（见例 25-11，b）

**例 25-11**（a）



**例 25-11**（b）



（三）调关系的解释：

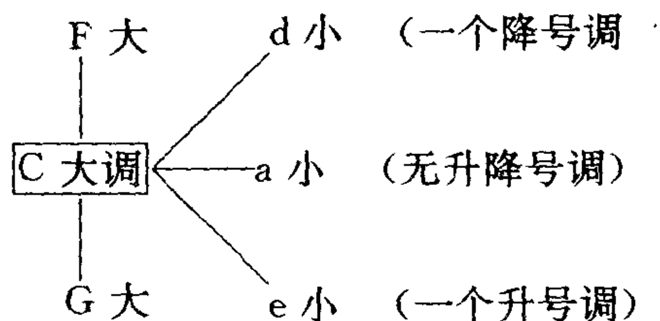
1. 一般常见的说法是：近关系调是音阶里的共同音多的两个调性。因此只差一个调号的调是近关系调如下。（见表 25-4）

可以看出 C 大调的近关系有五个，（a 小，G 大，e 小，F 大，d 小）a 小调的近关系调有五个（C 大，e 小，G 大，d 小，F 大）。

它们的主和弦都在同一自然音阶之内的，或是大三和弦，或是小三和弦。

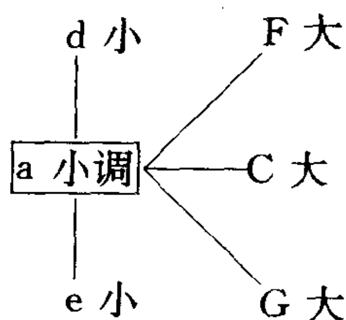
除这些近关系调外，其它关系（即两升两降以上关系）均为远关系调。

**表 25-4**




如上表所示C 大调近关系调是
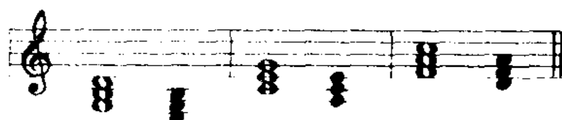
a 小，G 大，e 小，F 大，d 小调。




如上表所示a 小调近关系调是：

C 大，e 小，G 大，d 小，F 大调。

以上六个调的主和弦是：



从以上的原调和五个近关系调，总起来看，在C＝dou 的自然音阶上，可看到如下的一些“共同和弦”。（见例 25-12）

**例 25-12**

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| e 自然小 | | | VI | | I | | III | IV | | |
| G 大 | | | IV | | VI | | I | II | | |
| a 自然小 | I | II | III | IV | V | VI | VII | I | | |
| C 大 | | | I | II | III | IV | V | VI | VII | I |
| d 自然小 | | | VII | I | | III | | V | | |
| F 大 | | | V | VI | | I | | III | | |

在转调过程中，凡进入近关系调，可以见到前后调的共同和弦。可以从听觉上感到这是自然顺畅的转调。

不过每种分类，都可由不同的角度来观察的，以上则是从两调的音阶的差别而分远近关系类别的。

如果从两调的主音关系，属音关系及各级功能来比，只有同名调才是最近的关系。（例如C 大调和 c 小调）但这两调之间却差了三个调号。

现从转调过程来观察。如从以上所列出的迅速的离调、转调的例中，却非常容易地从一个调进入任何一个调，这怎样去看谁远、谁近呢？这都只是选用新调的 $V_7$ 的共同做法。

如上已讲到，任何分类或概念，都应先明确从那一角度来分析。现在从这个公式：O：I→x：$V_7$—I 来看，调的进入关键在于新调的动力性和弦。目前具体说是："$V_7$"。(在传统和声中，它的和声语言的典型进行是 $V_7$—I)

所以不从调之间主功能对置来比，而从"转入"的角度来看。这对于转调的理解及实践更为科学、简明。

从新调的 $V_7$ 的根音与原调音阶音来比：凡新调 $V_7$ 的根音是原调的自然音，调关系就比较近。如是变音，则较远。(分别可见下例 25-13 的 a 和 b)

**例 25-13**

上例中，将重复的等音调不计，则有十一个调性。第一行是近关系调，第二行是远关系调（例 25-13）

但依据这种"看法"，也还可进行细分（类）。

例如属音与主音之中有一个是自然音，另一个是变音这就可以分为"中间"的一类.(即可认为"次近关系")(例 25-14)

**例 25-14**

## 八、从实例中进行变和弦与转调分析的习作

（一）请自选若干带变音和弦的作品进行分析。

1. 注出所有的和弦。

2. 对变音和弦的功能、色彩进行分析。观察它与曲式，句式以及上、下句的材料有何种关系，并进行解释。

（二）请自选若干作品，进行离调、转调、调性对置（换调，调式交替）的分析。

1. 注出和弦，列出和声图式。

2. 分析出调变化的类别，以及调变化所在曲式的地位，前后关系。

## 九、写作性习题

（一）请自写含有不同的变音和弦的乐句

（二）自写带有乐句转调，或乐段转调的短曲。

1. 写成四部和声式。

2. 写带旋律及伴奏样式的短曲。

## 十、分析及写作题与答题示例

（一）分析各类作品或其片段中的变音和弦及转调特点。

要求：1. 写出和声图式。2. 注出调性变化的类别、特性。3. 变音和弦的类别及用法。4. 其它和声特色。（复习第七、八讲内容、进入分析）

曲目举例。1. 巴赫圣咏。2. 肖邦《前奏曲》。3. 门德尔松《无言歌》。4. 贝多芬某些奏鸣曲。5. 舒曼《梦幻曲》。6. 圣桑

《天鹅》，7. 格里格《培尔金特》组曲，《致春天》等等，（可参以下答题示例）

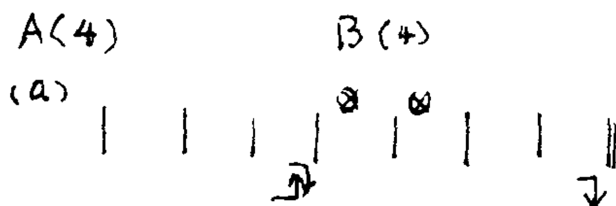
（二）按以下要求的和声方案，写出四部和声作业。

注：在方案图式中：（1）A、B 等字样表示乐句。（2）（a）（b）（x）（y）等各表示每一小节的不同材料。（a）与（a）相同，（b）与（b）相同……。（3）其中带有⊗记号处表示应用副属和弦。（△）处用渗透性和弦。（4）　　表示转或离入它调。　　表示半终止。5. 每小节可设计 2 至 4 个和弦。

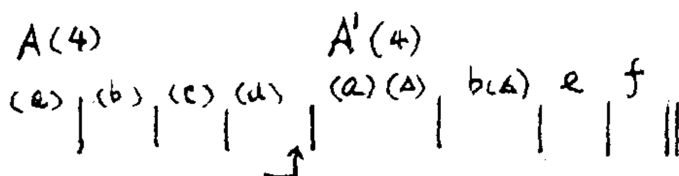
下表 25-5 中是各种要求的乐段和声设计。

**表 25-5**

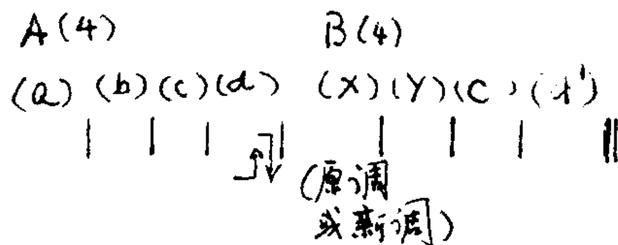
1. 带有副属和弦的乐段方案




2. 带有渗透性和弦的乐段

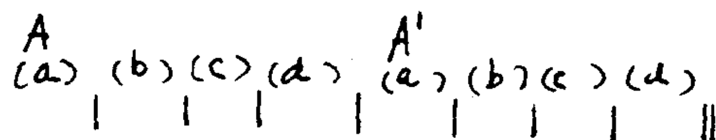



3. 带有离调的乐段




（离调处，可分别用五级、六级、三级音不同方案）

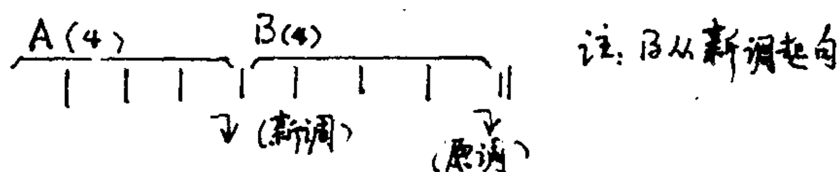
4. 交替性调式变换的乐段



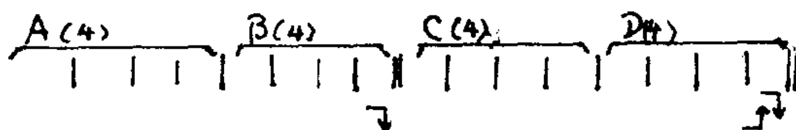

注：A，A′材料相同，A 用大调及小调两种写法。其后的 A′是同名的小调或大调。并再用（非同名的）五度、四度、六度、三度等关系试写。

**表 25-5 续**

5. 具有对置调性乐句的乐段

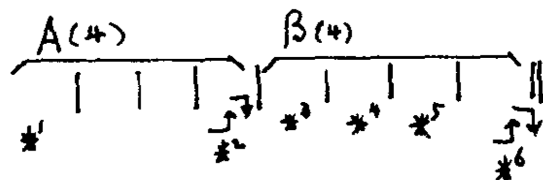



6. 换调的二段式和声图式




注：自 C 处起换调。可用同名关系，同音列关系，一个升降号关系，三度降关系等。D 不必回原调，C—D 自成一乐段。

7. 转调的乐段




注：*[1] 原调可用大调或小调。　*[2] 离调到不同的音级调。
*[3] 接触新调。（可在属类或下属类调，但均用大调。）

*[4] 在新调中延续。　　*[5] 用新调复式终止式。

*[6] 在新调中终止。

要求：以上各方案，均写成四部和声的织体。但某些答案应可练习写出附加独立的旋律声部和伴奏性织体。

（三）以下设计了五种不同的四句式的转调乐段方案。请分别各写 2 至 3 个四部和声习作。x 或 y 是不同的新调。（见表 25-7）

**表 25-6**

| | a | b | c | d |
|---|---|---|---|---|
| 一、 | a(4)<br>0: ↘<br>（或 ↗） | b(4)<br>$x^1$ ↘　$x^2$ ↘ | c(4-6)<br>离调或连续离调 | d(4)<br>0: 巩固 |
| 二、 | a(4)<br>0: | b(4)<br>x: | c(4-6)<br>$y^1$:　$y^2$:<br>（低音音阶下行） | d(4)<br>0: 巩固 |
| 三、 | a(4)<br>0:<br>（主音持续） | b(4)<br>x:（差一个调号） | c(6)<br>模进乐汇 | d(2+)<br>0: 终止式 |
| 四、 | a(4)<br>0: | b(4)<br>x:（差两个调号） | c(4-6+)<br>$y^1$:（$y^2$:　$y^3$:）<br>（展开性句式） | d(4)<br>0: 巩固 |
| 五、 | a(4)<br>0: | b(4)<br>$x^1$:（$x^2$: $x^3$:） | c(8+)<br>原调(0)<br>（属音持续） | d=b(4+)<br>0: 巩固 |

上列（表 25-6）方案一的答题示例：（见下例 25-15）

**例 25-15**

（四）分析贝多芬奏鸣曲作品 24，第二首的第二乐章主题的和声，并进行缩写，写出和声图式，并将其第一乐段第二乐句的转调方式，改用其它调性的转调，写成各种方案。（下列例 25-16 为答案示例。是原曲的缩写及和声图式。）

**例 25-16**

下列、例 25-17 是第二乐句的不同调性的转调设计。答题示例。

**例 25-17**

注：*表示进入新调环节。

# 十一、以上十之（一）题所要求的分析曲例的选题答案或提示

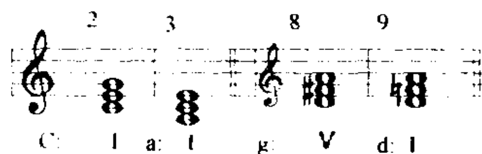
以下分别是（1）巴赫《圣咏》142，（二）肖邦《前奏曲》，（三）贝多芬《月光》奏鸣曲，第二乐章的片断，（四）门德尔松《无言歌》第44首片断，（五）舒曼《梦幻曲》中段，（六）《月光奏鸣曲》第一乐章（七）贝多芬《热情奏鸣曲》第一乐章引子部分。

**例 25-18**

巴赫《圣咏》142

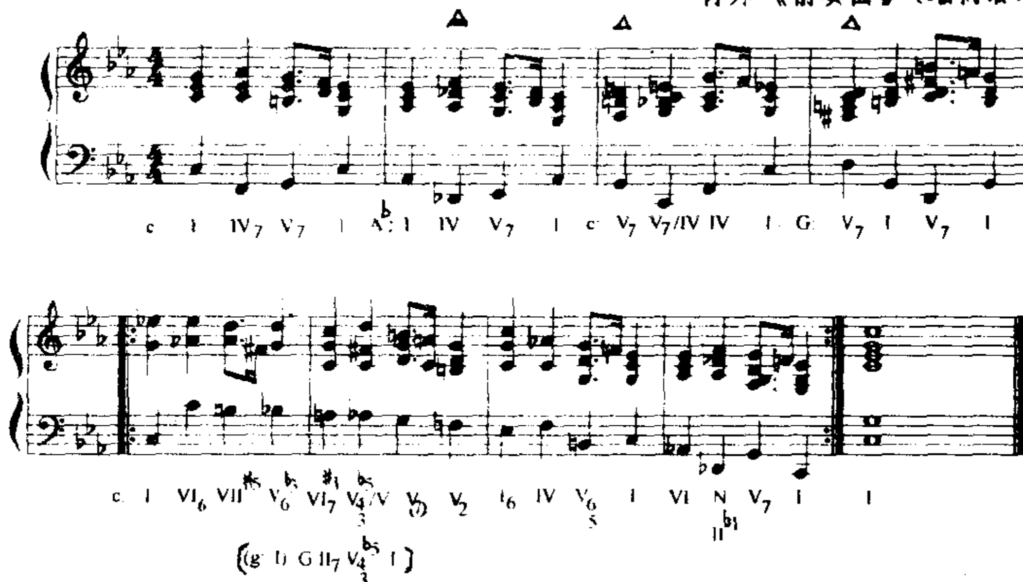
上谱中可以看到，换句时，大小不同结构的和弦或调性的“连接”的自由使用。如 2—3 小节，8—9 小节。

**例 25-19**




**例 25-20**

肖邦《前奏曲》（缩简谱）
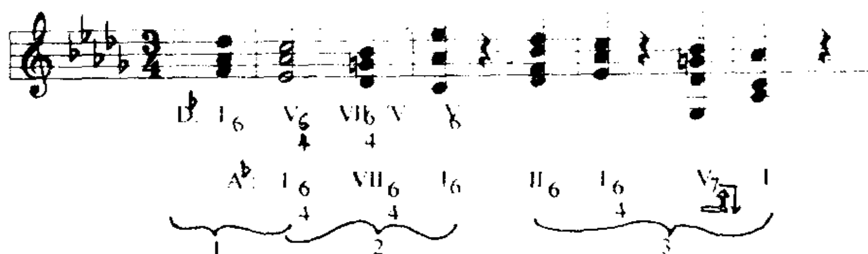


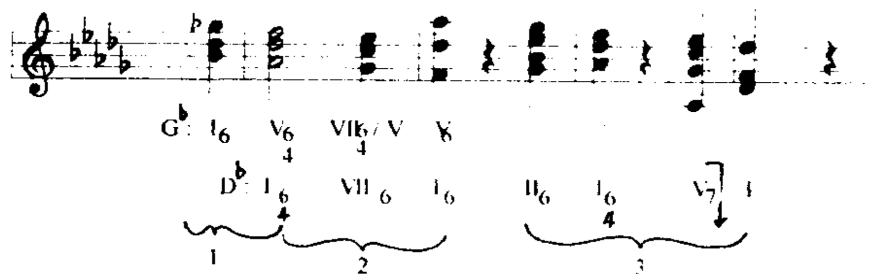
（这里的旋律可以为没有转调，但与和声结合，它是具有三个环节的转调乐句。）

$D^{b} \rightarrow A^{b}$，向上五度关系进入新调。

**例 25-21**

贝多芬《月光》奏鸣曲（第二乐章）





（这里的旋律可认为没有转调，但与和声结合，它是具有三个环节的转调乐句。）

$D^{b} \rightarrow A^{b}$，向上五度关系进入新调。

（与上句是移位、移调关系。和弦序式相同。）

$G^{b} \rightarrow D^{b}$，向上五度关系返回原调。（$G^{b}$ 调是 $D^{b}$ 调的四度调。）

**例 25-22**

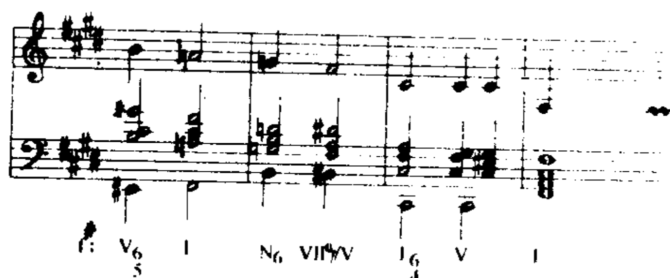
门德尔松《无言歌》#44

## 例 25-23

舒曼《梦幻曲》

## 例 25-24

贝多芬《月光》奏鸣曲（缩写和声图示）




注：
*△ 表示转调的关键和弦或关键音。
*1 *2 换句时，和弦对置，后一和弦作动功能。
*3 "$d_3^0$/V" 表示：对于属音的减三度双倚音。

注：＊△表示转调的关键和弦或关键音。

＊[1]＊[2] 换句时，和弦对置，后一和弦作动功能。

＊[3] "$d_3^0$/Ⅴ" 表示：对于属音的减三度双倚音。

**例 25-25**

贝多芬《热情》奏鸣曲

a(4)

f I I V6 VII$^0_{4\,3}$/V V6

C I6 VII$^0_{4\,3}$ I6 *1

a'(4)

G♭ I I V6 VII$^0_2$/III = $d^0_7$/V V6

D♭ I6 VII$^0_2$/VI = VII$^0_7$ I6 *3

b(2) (x) *4 b'(2)

C I6 VII$^0_{4\,3}$ I6 f V f VII$^0_{6\,5}$ IV2

注：
* 1 $d_7^0$，$VII_7^0$ 均减七和弦。
* 2 $d_7^0$ 及转位及其等和弦功能可换
* 3 $D^b$大：$I_6$ = C大：$N_6$（拿坡里六和弦）
* 4 b句及c句中“x”是补充材料，表现为f小调的属音（V）的持续。
从上例中的材料及调性变化如下：
a (4) a′ (4) b (2) b′ (2) c (4)
f小 $G^b$大 C大 f小 f小

注：*[1]$d_7^0$，$\text{VII}_7^0$ 均减七和弦。

*[2]$d_7^0$ 及转位及其等和弦功能可换。

*[3]$D^b$：$\text{I}_6$，＝C大：$N_6$

（拿坡里六和弦）

*[4]b句及c句中“x”是补充材料，表现为f小调的属音（V）的持续。

以上例中的材料及调性变化如下：

| a（4） | a′（4） | b（2） | b′（2） | c（4） |
|---|---|---|---|---|
| f小 | $G^b$大 | C大 | f小 | f小 |

# 第九讲
## 和声与作品

和声与作品的结合，是多声实践的必然。当和声性作品完成之时，必然形成一定的和声运动的结构。

所以曲式常与和声相互制约，而在许多情况下从和声的设计可以更明确地剖析曲式的脉络。

同时，音乐的表达虽难于找寻如文学、绘画那样具体的“形象”，但音乐中的体裁性却与和声语言与织体相结合的音乐声响启示人们可以感受到音乐特性的意境、情感、“形象”。

为之有必要，从作品角度观察和声与曲式及体裁间的宏观的互控制约，以及其间的微观的诸多因素间的千丝万缕的联系、结合。

## 第二十六题　和声与曲式

### 一、曲式中的和声设计

曲式是音乐运动发展的结构形式。依据音乐逻辑和艺术形

象的要求而设计。

曲式的发展原则：包括整体组成与细部结构，可有“重复、变奏（变体），对比、再现，展开、延续”六项原则。在作品中常突出某一原则或体现多项综合的原则。

音乐的运动必然结合着一定的调式的功能逻辑，主调音乐必然表现出调式与和声的发展。在音乐发展过程中曲式与和声的发展密切结合而共同表现“启、承、转、合”之类的逻辑性。

这里着重的是曲式整体组成及各不同部位结构的和声设计以及转调运用。以下从几个方面分析：

（一）乐句、乐段中的设计，这个问题在第十六、十七题已经讲到。但这里是要强调：句与段的功能序列设计除有和声本身规律外，更要从旋律，及曲式的部位来考虑，要重视前后呼应、发展关系，才能真正写好这个序列。

（二）曲式的发展，要求和声密切适应或配合。例如在旋律或织体的重复或变体的情况，和声是否完全重复或适当变化，又如旋律或与织体在对比或再现情况下，和声是否要做某种对比或再现的设计，这也都是要周密考虑的。

特别在展开性段落中运用动力性乐句或乐汇以及模进、移位等手段，莫不是和声设计中的重要问题。

在设计作品时，更应挖掘主题本身中的音调特色，并应予先考虑在其后发展、再现时，设计和声和变化，又如可突出渲染其音调特色。

（三）大型曲式结构中、调的发展变化是和声设计的重点。必然要认清具体的曲式结构原则、特性，才能准确地设计好和声及调性布局。——这是说除了调性之外，各个部位的“和弦

序列”的特色也要有前后的合理有效的安排。

大型曲式，由于其结构的复杂性加强，主题间的对比或连接或发展，写法有更多样的要求。例如使用“非对置性的”，在“过程内部”“延续性演变”的“连接”的方式，或用过渡性段落，或用展开性写法等等，对于主题进行变体、模进、分裂、转调……多种处理，都是和声设计的必要内容。

## 二、不同结构的和声布局

这里只举一些不同曲式的和声安排与布局，以供参考。

（一）二部曲式是包括两个对比的乐段的曲式。两乐段之间可有带再现与无再现的两种不同的类型。

1. 无再现的对置性两个乐段。

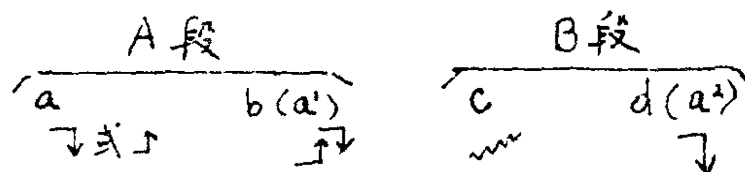
这是两个相对独立的又对比的前后相并置的乐段。它们的乐汇音调以及织体可能有很大差别。调性则是换调式的对置的关系。也会有和声序列、节奏、速度等方面的对比。

（可参阅、格里格“索尔维格之歌”）

2. 带再现的二部曲式。

它的曲式图示可列如下：

**表 26-1**




注：“┐↓”：本调收拢终止，“┘↑”：本调开放句尾，“┘↑┐↓”：转调或离调终止，“〰”：音调或和声具有动力性，模进式、或离调、转调写法。

（这种曲式类型可参见于本书28题所附贝多芬奏鸣曲第十四号第二首的第二乐章的“主题”段。（它附有一个结束句）及巴赫C大调前奏曲。（它附有一个长大的尾声。）

（三）三部曲式是具有对比及再现原则的三个段的结构

三部曲式是典型的“三部性”原则。即一般专业及业余的音乐文章常说的“A－B－A”结构。表现于音乐的三部曲式，即所谓“三部性”。

三部曲式的对比与再现原则的中部也有两种很大不同的写法，即①中间部分呈对置性的或是②同主题有变化写法的中部。

（那种三个不同的并列的三个段落的结构，本质上是连续对比更新的形象。不是一般的对比再现原则。对比再现是两个相对的形象。而这种并列的三个段是三个不同形象的集合，它是“A、B、C”，显然是“多部”的原则。这与“三部性”结构原则，迥然不同。一个有再现，一个是连续对比、所以本书将这种A、B、C……连续对比原则的作品另外列入“多段”式结构。）

1. 中间一段与前后段成为对置的对比关系的三部曲式：其中的中段与前后的段落各是相对独立的乐段。其对比性可以有很多样式。在调性、节奏、调式、织体、和声序列、和声节奏以及速度诸方面，都可能有所对比、改变。

（可自选《幽默曲》分析）（分析图式可见前）

这处结构中的第三段的再现可能有所变化，第三段成为第一段的变体，可称为“动力性”再现，也可称为变化再现。它的曲式图示可以是：

A－B－A或A－B－A′

（A是原调，B是对比调性）

2. 单主题性的三部曲式。

中间段落是主要段落的变体。多采用第一段的主要音调（或可称主题部分），或基本乐句发展、变化而成。其结构的组成具有多段（分组）性、动力性、调性转换等特点。其中句式的分组、动力性和声序列以及连续转调常是单主题中段的写法特色。并与大型作品的展开部，有许多相同的因素。它的最后片段，也需要有返回原调的和声准备。

它的图示是：

$$A-A'-A \text{ 或 } A-B\ (=A^{V})\ -A'$$

〔注：$A^{V}$ 即 A 的变体（variation）。〕（A 是原调，A′或 B 是多种对比调性。）

（可参阅：《梦幻曲》，《天鹅》，《致春天》等分析表及谱例）

（三）回旋曲式

回旋曲式是多对比再现的结构。它的典型公式是："A－B－A－C－A"。即主要段在不同的对比段之后再现在三次或三次以上。其对比段每次都不相同是其特点之一。但是这些对比段可与主段形成"对置性"关系，也可以是带"连接性"的"过渡的"以及"展开性"的段落。

从调性布局看，第一对比段（或称第一副段，或称第一插段）在近关系的副调上，第二对比段则在另一个副调上或远关系调上。主要段（或称主段）则维持在主调上。第二副段常可带"插部性"，即结构不方整，而带动力性的写法，类似连接段或展开段。

它的曲式图示如下：

**表 26-2**

| A(连接)* | B | (连接) | A′ | (连接) | C | (连接) | $A^2$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 副调<br>(近关系) | | 本调 | | 第二副调<br>(远关系) | | |

注：1. 其中 A′、$A^2$ 可有结构、织体、音调上的变化。

2. “连接”常可免去，只在大型作品中出现。

(四) 奏鸣曲式

具有展开写法的中间部分；以对比调性对比材料的两个(或两个以上) 主题为呈示部分；并以统一调性为再现部分，以此为原则写成的结构，即奏鸣曲式。

重复地说奏鸣曲式具有很多曲式原则如：(1) 多主题，(2) 对比调性 (3) 调性多变、动力性强，具有戏剧性矛盾性的展开性中间段落 (4) 总体上是对比再现原则 (5) 再现时调性得到统一等等。

奏鸣曲式多在交响乐、奏鸣曲或协奏曲中第一乐章的快板中使用，因而义称奏鸣快板曲式 (Sonata Allagro Form)

它的图示：

**表 26-3**

**奏鸣曲式图式**

| （引） | 呈示部 | | | | 展开部<br>多段组合调性变换 | | | 再现部 | | | | （尾声） |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 主部 | | 副部 | | | | | 主部 | | 副部 | | |
| 自由结合的材料。句式，调式，速度设计无定。 | 主部主题<br>本调 | 连接部（段）—（调性转移、动力性句式） | 副部主题<br>副调 | 结束部（段）<br>副调（稳定性句式） | 引入段 | 中间部分<br>（模进，移位，移调，动力性句式，远离本调的调性转变） | 过渡段（句）导回本调，导入再现 | 主部主题<br>本调 | 连接部（段）—（与呈示部有所变化） | 副部主题<br>本调 | 结束部（段）<br>本调 | 收扰性和声句式，在本调。 |

主部主题可能是二部或三部的单式结构，最后部分可以是收扰的，也可以是开放的。

连接部（段）具有自主题引伸出来而逐步溶解了主题因素的过渡性片段，应预示副题的因素，如节奏、织体，但主要是引入副题的新的调性的和声序列设计。

副题的主题、结构（较）方整、和声序列较规整、稳定。以收扰性结束连入结束部。（也可能有第二个副题）。

结束部以稳定性句式、反复的终止式、为其运动的特征。也

可能有第二个结束部。

展开部是多段式的自由组合。以不断地变换调性、模进式移位以及分裂的句式来表现动力。在最后部分要在再现的调性的动力性功能上做一定的“持续”、以充分聚集，增长向再现部返回的势能。

再现部以正副主题的调性统一为其特性，用以获得事物矛盾、发展而归于解决统一的印象。

结束部后常又有尾声以充分表达艺术形象的完满。

# 第二十七题　和声与体裁

## 一、体裁对和声的制约

音乐中体裁的不同是区分音乐表现与写法不同的依据。例如交响乐与室内乐、独奏与合奏、舞曲、进行曲与抒情曲、组曲与奏鸣曲、标题音乐与非标题音乐……等等，就是从多种角度对音乐体裁的区分。从具体的每一种体裁而言，它会在某些表现因素方面具有特定的要求。这些表现上的特定要求可能包括在节奏性、曲式、速度、音调等诸多方面。

1. 其中制约着和声的节奏与句式的写法的因素是体裁在节拍、节奏、速度的特性和音调及织体样式。

例如舞曲，各具不同的节拍、节奏型，同时音调在这些节奏的基础上，就会有一定尺度、呼吸和循环的规律。这样也影响着织体特性。为此和声的节奏及句式必然相应地表现出体裁

特色。有些体裁还要一定的音调色彩，也必然要求相应的和声色彩。(以前或本题所分析的作品，都可以证明以上论点。)

2. 有些体裁还只适于某一定的长度，一定的结构原则。如一般歌曲、舞曲只需要较短的“单式”结构。回旋曲或奏鸣曲这些体裁的名词本身已经表示了特定的曲式。圆舞曲常又是小型曲式的组合。这样一些曲式或其组合原则，就影响或制约着和声的总体设计以及调性布局。

## 二、常见主调音乐体裁的特性及其对和声的要求

体裁分类是多种多样的，本书并不能罗列所有的各种分类，只选一些体裁做简单叙述。只是联系着和声的表现来分析研究以期对本书读者有所启发。

1. 圣咏式歌曲，是在柱式的和弦基础上，进行声部旋律化的写法。

2. 艺术歌曲是旋律为主并与钢琴织体相结合的写法。和声的设计受着旋律音调及其特定织体的制约。织体又与艺术形象歌词内容紧密结合。有些戏剧性强的歌曲，往往有特定的音调、节奏、织体以及特定的和声功能、色彩、节奏的设计。

3. 抒情乐曲，以其歌唱性的旋律及抒情性所需的伴奏形式而写成。一般以慢板为主，常见的名称，有：“摇篮曲”，“船歌”，“歌曲”，“浪漫曲”，“小夜曲”，“夜曲”，“悲歌”“田园之歌”等等，都属于这一类。我们常听到舞蹈工作者说的“Adajio”这一句词，常会使人联想到舞剧中最抒情的双人舞的音乐。这说明抒情慢板的内心世界的境地。它需要精美细致的和声语汇，也要有谐合丰富的伴奏音响，在富有诗意的流动的

琶音或轻柔的分解和音中，衬托着优美的“歌声”般的旋律。这可以在肖邦、舒伯特等人的夜曲、小夜曲中听到。

3. 进行曲，是以对称的节奏（双拍子），方整的和声句式及音乐的均称的节奏型为特色的体裁。

4. 舞曲则有依其类别而各有特定的节拍，节奏型，织体、速度，并由此而制约的方整句式。常用“单式”曲式结构，或整齐的简明的“复式”曲式如“复三部”。有如“小步舞”，“加沃特”，“沙拉班德”，“圆舞曲”，“波尔卡”，“玛祖卡”，“波罗乃滋”等等。还有多段的“单式结构”的连续组合，如常见于约翰·斯特劳斯的圆舞曲。它们的和声的节奏及句式必须有方整有序的，又常前后应合的特色。

5. 练习曲之类的作品，以技术训练为目的，常贯串一种特定技术的乐汇或音型。它的章法，句式主要以和弦序列、和声句式，和声布局为基础，可以说是以和声为主要表现因素的作品类型。

其它带有技术性特色的体裁也会或多或少地包含上段所述的特性，但会同时具有较多灵活多变的特点。例如“托卡塔”，“幻想曲”，“随想曲”，“狂想曲”，“谐谑曲”等。

7. 奏鸣曲或交响乐是一种套曲形式，它包括三或四个乐章。各乐章有不同曲式及体裁性的要求。经常第一乐章用快板奏鸣曲式，第二乐章是抒情性乐章可能是单式的，或复式的或变奏性的曲式，第三乐章是舞曲体裁，小步舞曲、谐谑曲或回旋曲，第四乐章是回旋曲式或回旋奏鸣曲式这些原则性安排，对于和声设计，调性布局，各乐章之间的调性等等也会有所制约。

8. 标题性音乐，由于有标题的内容要求，其中描述的具体

形象或情节变化，常影响曲式结构而比较自由、随意，而使各不同部位、段落各具特定的体裁性和织体。其音调、主题表现特性很强又会是多因素的构成。同时在节奏、和声、织体诸方面也会有特殊的组合。这些写作特色是为了适应所需要的标题描写性。

# 第二十八题　总体设计及陈述型

## 一、作品中和声的总体设计

在以上讲述了和声的表现因素，表现手段种种问题之后，又讲述了曲式、体裁对和声写作的制约或影响，就可以进一步研究影响和声写作的作品中的深层依据，以便更全面地考虑进行和声的写作问题。这些依据除了曲式、体裁外，主要应依据作品所需表达的艺术形象、以及所选的音乐内容或及题目。从这个较“深层”的“本质”的依据，它的和声应从两方面来考虑、设计。

1. 如何写好主要和声语汇，或结合音乐主题的和声因素以表达艺术形象、音乐意境。

2. 依据怎样的体裁性、曲式及曲式发展原则考虑各段及各分段之前后、呼应关系、高潮设计和其它辅助部分（如尾声、引子、过渡、连结以及展开性段落）的设计。

如果和声能自然而协作地结合音乐的音调、节奏、旋律、织体，做出以上所要求的总体设计及分部安排，它（和声）将会发挥其巨大的表现作用。

在和声自身的设计中，首先要把和声本质的表现特性的三个层面，尽量体现出来。这就是以前所讲和声的功能、色彩、节奏三方面的设计。

## 二、音乐主题中的和声

音乐主题或主要音调或主要段落是作品的核心。随之出现的其它音乐部分，莫不由此而依据各种发展原则引伸成长的。

音乐主题或主要段落总会在作品的其它部分，重复出现。所以它的和声语言应当是具有鲜明的表现力、容易感受而又有特色的。结合着旋律特色和声更突出地表达出其动能、色彩及节奏特点的。要注意在重复的时候，或贯串写法的每次出现时，和声应令人感到统一而又有新鲜变化的色彩。

有时候，呈示时的和声不一定必须是新鲜奇特的。在贯彻一种单纯、朴素的风格时，可能更宜用简单自然的和弦序列，这样可能会保留着在后面有更多的机会进行发挥，变化而达到高潮。

和声的运用，不一定全面突出和声表现的三个层面。也许只突出和声本质表现的三个层面之某一层面。有了某项因素或某一层面的突出，已经会使人感受很深了。

## 三、结合曲式与体裁的要求——调性布局

在结合着曲式或体裁的要求，进行作品总体调性布局及各部分的调性安排。

在音乐的“起、承、转、合”的过程中，尽量使和声具有起伏发展的合理逻辑。音乐中的有层次的，有序的内在动感，和声可起主要的作用。

要安排高潮所在。高潮的设计，需要在和声中用动力性功能的高涨、节奏的加紧压缩以及色彩变化等手法来表达。

调性布局总的说来是对比展开及再现的原则。

下面谈一谈调性布局：

在一个作品中，如含有不同的调性，常分别称之为主要调性及从属调性。可以简称为主调、副调。

基本主题常由主调开始。这也可称为基调、本调或原调。中间的对比调性，都属于从属调性。

从属调性与基本调性之间的关系、有远近的不同，还有向属功能方向或向下属功能等不同的“方向”的变化。

乐曲的呈示、发展和再现过程，是矛盾呈现，发展激化并走向解决统一的过程。调性变换以及转调的运动正是推动这个过程演变的有力手法。

调变换及转调的设计，形成前后的联系，造成层次变化，使形式中的逻辑运动服从于内容、形成变化的逻辑运动。

作品的基调是全曲调性最稳定的中心，其它各从属调性都是不稳定的调性，都倾向和支持着基调。因此，乐曲从稳定的调性功能走向不稳定功能，不论是向属调类方向，（指三、五、七度关系调）或向下属类调方向（指二、四、六度关系调）发展，都是趋向不稳定。而连续的转调产生一系列的变化更新，趋向是更大程度的不稳定，更大的动力表现。

调性的具体布局，依据表现内容，结合其它音乐的表现因素而设计。一般而言，较短小作品或大型作品中的呈示部分，其换调或转调，多走向属方面的调或其它近关系调（包括大、小调交替）。在展开性部分，为了造成紧张性和一系列矛盾冲突变

化，推向高潮，可以有一系列的调性变化。而且可有自由的多种变化的调性转变。但在主要的加强的动力性的段落，常应避免与呈示部分的调性雷同。在模进性段落，调性的关系常应有层次有规律的发展安排。(如三度—三度—三度；四度—四度—四度；同类音程的变动，或如六度—五度，六度五度的交插式调性变动……)。在展开部分或对比性中部的最后片断(段落)，常要先进入原调的下属功能然后进入原调的属功能，类似在原调上的开放的终止式的延续，扩大，这时的音乐同时可能与高潮结合，以增大其“转回”原调的势能。

下面补充几个调性布局的例子：

**表 28-1**

(一) 二部曲式

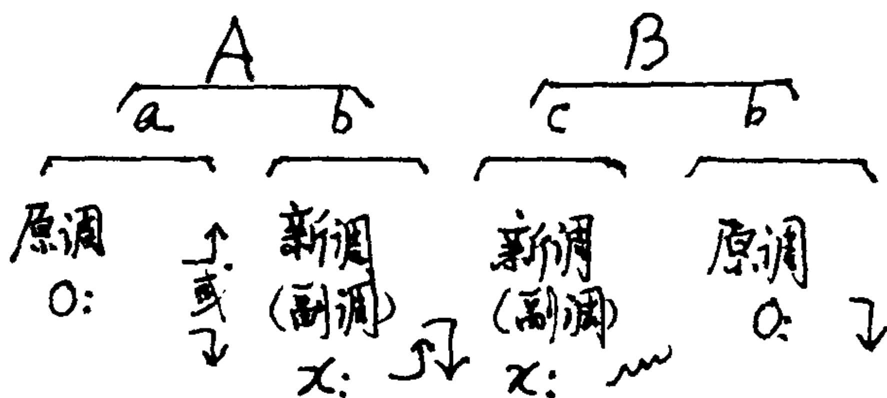
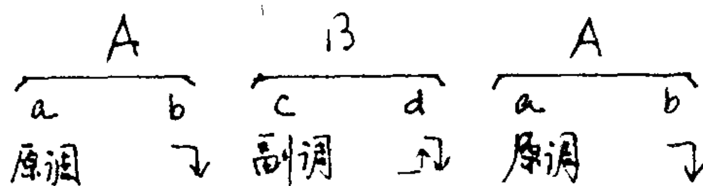


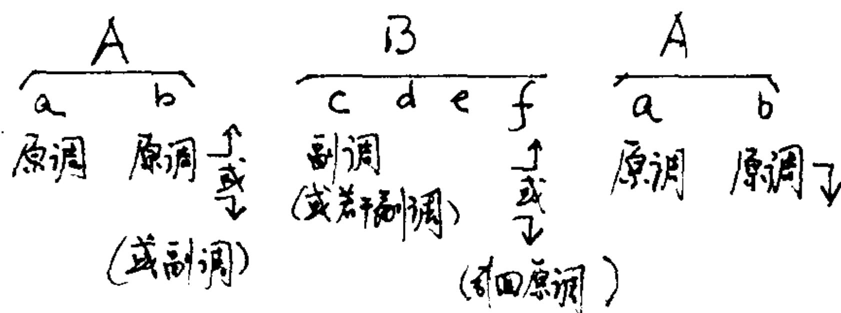

**表 28-2**

(二) 三部曲式

1. 对比主题的三部式



2. 单主题的三部式




（三）奏鸣曲式（参见前题）

## 四、音乐中的陈述型

由于音乐艺术的特殊性，对音乐作品的分析应着重于研究作品中艺术形象构思和音乐语言逻辑思维。依据音乐形象的发展，分析音乐各个表现因素的变化处理，了解不同部位结构功能与其运动形态会使我们认识到音乐的结构原则。

本段论及陈述型样式与其作品中的部位和结构功能的一般现象。

陈述型的特点主要是从乐段内部结构的逻辑发展的运动形态来分析的。音乐的发展运动其静动状态主要是从调式、和声的功能序列来剖析的。乐句的终止式的功能序列起着重要作用。它在前后乐句之间表现出呼应、对比、收拢、开放等种种形态及相互关系。

为此陈述型分类以调式和声功能序列样式为基础，并综合材料（主题、音调）及句式的前后关系和数目、长度及均衡性等等来分析。

陈述型基本可分为正格陈述型及变格陈述型两类。然而有时也可能遇到难以分类的近乎中介性质的陈述。

## 五、正格陈述型

音乐语言依照正常的，自然的逻辑进行“表述”，材料先后关连形成有机组成，音调上，形象上相对完整，句式上比较均衡。以上诸方面都是正格陈述型特征。

所指正格陈述型，还在于主要是指着乐段内部的音乐运动，是乐段之内有明显的呼应或启承转合之类的逻辑运动。

从乐句之间功能关系以及乐段终止性质，可以看到正格陈述型有如下几种：

1. 收拢式：一般是上句开放（问），下句收拢（答）。

以下例是圣桑的《天鹅》末段。

**例 28-1**

1. 注：⎯↑ 表示开放性终止，⎯↓ 表示收拢性终止）

上例中，上句是离调性或副属功能的终止，下句在本调中正格终止。

（再如舒曼《梦幻》末段（17—24 小节）中，上句在 F 大调中开放性终止，下句是本调的正格终止。

这类收拢性陈述型可用以下公式表明：

a ⎯↑ b ⎯↓ 或 a ⎯↑ a′ ⎯↓

2. 开放式：一般是上句收拢、下句开放，这样即形成“倒装句式”。这属于未完成的终止式的乐段。也可能上句在本调终止，下句离调（转调）终止。

以下的例是贝多芬《悲怆》奏鸣曲，第一乐章、呈示部主题（11—27 小节）。

（上、下句在同一调性中。）

**例 28-2**
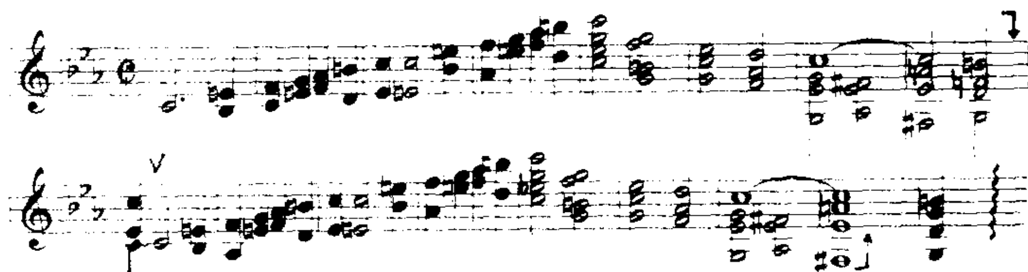


**表 28-3**

上句的终止：C小 $\mathrm{I}^6_4$ $\mathrm{VII}^6_5/\mathrm{V}$ | $\mathrm{VII}_7/\mathrm{V}$ $\mathrm{V}_7$ | I

下句的终止：C小、 $\mathrm{I}^6_4$ $\mathrm{VII}^6_5/\mathrm{V}$ | $\mathrm{VII}_7/\mathrm{V}$ | V

可见到上例是先收拢后开放的陈述。

（再如舒曼《梦幻》的第一段（1—8 小节）上句的终止是 F 大调的：$\mathrm{I}^6_4\mathrm{V}_7$（$\mathrm{I}_6\mathrm{V}$）| I V，是在本调中的开放性终止；下句是离到 C 大调的终止：Ⅱ $\mathrm{IV}^{b3}$ $\mathrm{I}^6_4$ $\mathrm{VII}^6_4/\mathrm{V}$ | $\mathrm{V}_7$ I 。这是离调（转调）到五度调上的终止。这可称之转调性陈述型。

从以上两种情况可用以下公式表示：

表 28-4

a↓ a'↑ 或 a↑ a'↑↓

注：这个标记 ↑↓，表示转调的终止。

（也可标为 ↑↓）

3. 动力性陈述型

在句式上平衡或比较平衡的，材料上具有某种呼应的，但是具有动力性功能序列为其主要特征。每句（或多数句）都是开放性的或移调的。（或转调的）终止（或半终止），这种陈述可属于动力性陈述。

这种动力性陈述型与上述正格陈述型有很大的区别。却与变格陈述型有相同因素。可以划为中介性陈述型。这种动力性陈述型如果处于作品的“主要段落”（非从属性段落），例如三段曲式的中段，它与正格陈述型相似，具有“独立”段落的意义。如果处于“从属段落”的部位，例如连接段或展开部的片断，它的动力性更为突出而且有某种变格性陈述的意义。

下面的例子是圣桑《天鹅》的中段

例 28－3

G: I　VII♭7 / V(↑)　V7　↑　F: I　VII♭7 / V(↑)　V7　↑

a: VI7　II7　I6/4　G: V　↑　II6/4　VII4/3　IV　V6/4 / V　V(♭3)(7)　↑　V7♮3

在这中段里四个“乐汇”，都是开放性终止，并且连续换、转调性，动力性极强。有变格陈述特点。但由于它的材料来自第一段，结构方整，又处于“独立”的中段部位，其结构功能相当于正格陈述的中段的结构意义。所以可以看成是中介性的动力性陈述型。

（又如《梦幻》的中段，也是类似的陈述。中段的两句之中调性做如下转变：F 大—g 小—$B^b$ 大—d 小再回 F 大调。连换转四个调性。句尾又是开放性的，它可属于动力性的正格陈述型。）

## 六、变格陈述型

与正格陈述型相比，变格陈述型具有自由的、非自然（顺序），非正常的“叙述”特点，具有功能逻辑的特殊性，它不具有音调发展的呼应关系。在音调上，形象上具有不完整性，结构或不均衡，不能成为一个相对“独立”的结构单位。但它可以被认为相当于乐段的段落，或可做为一个长大作品中的从属或较大的从属部分。

1. 连收式变格陈述

在结构内部、其乐段、乐句或乐汇都结束为正格终止。并连续出现各种终止式。常出现为乐段的补充的结束句，或大型作品中呈示部的结束段，或作品中的结束部、终曲等部位。

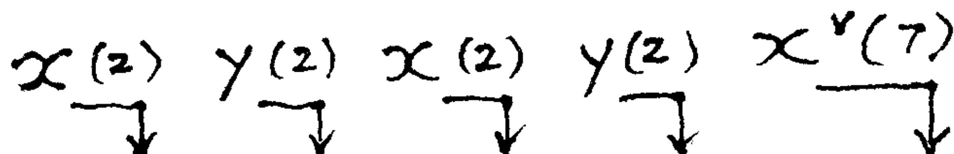
以《悲怆》奏鸣曲为例，它的呈示部的结束段（89—121 小节），就包括有连续四次的终止式。它的公式：

表 28-5

| $x$ (12) | $x$ (12) | $y$ (4) | $y$ (4) |
| --- | --- | --- | --- |
| ……$\mathrm{II}\ \mathrm{V}_7\ \mathrm{I}$ | ……$\mathrm{II}\ \mathrm{V}_7\ \mathrm{I}$ | ……$\mathrm{II}_5\ \mathrm{V}^7\ \mathrm{I}$ | ……$\mathrm{II}_5\ \mathrm{V}^7\ \mathrm{I}$ |

还有例如《培尔金特》第一组中《山神之殿》最末16小节。是“主要部分”终止后的“尾声”。它的公式如下：

**表 28-6**

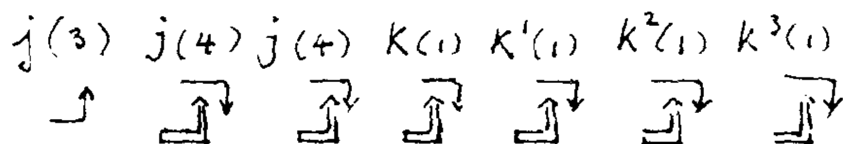


2. 连放式变格陈述型

在结构内部，连续在若干句尾，或乐汇中出现开放性终止或转调（离调）终止。这样的音调片断属于连放式变格陈述型。

如《悲怆》奏鸣曲中的连接段（35—50小节）中，就连续有七次“开放性”终止或离（转）调终止。它的公式如下：

**表 28-7**



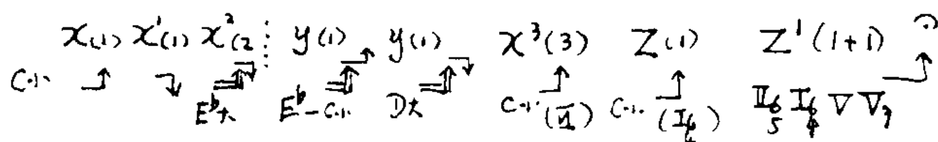
在这个段落中，有材料的重复与压缩（分裂），在这里还把前面的主题做了“消溶”的音调处理。在这个段落，没有音调的呼应，问答性逻辑功能，同时它的低音却具有持续的动力性。这样，它只能用为“从属”部位。

3. 其它变格陈述型

表现于句式的不平衡、或分裂、或综合。或递增、或各种延续性变化、或无规律的材料不断更替、以及连续模进、移位、转调……形成非正常的音乐逻辑陈述。在音乐作品中的从属段落中（如引子、连接段，展开部）可以分析到。

例如《悲怆》引子（前9小节）的公式：

**表 28-8　　　《悲怆》奏鸣曲引子的公式**



（注[1]：$x^2$ 是延伸性 x，y 是“x＋w”（x 加新音调），z 是 x 音调反行）

（注[2]：结构上不均衡，功能上没有呼应，而是自由地用一个核心音调进行延续变体，不断地转调，动力性很强，最后延长开放的终止式 $V_9$ 和弦中，但接着“闯入”主题。）

**表 28-9**

**陈述型分类表**

| 类别 | | 结构材料 | 功能 | 部值 |
|---|---|---|---|---|
| 正格 | 收拢性 | 呼应、均衡 | 收拢 | 主要段，主题 |
| | 本调<br>开放性（倒装句）<br>离、转调 | 呼应、均衡 | 开放<br>转调，可收拢<br>终止（实开放性） | 主要段，主题 |
| | 动力性<br>（中介性） | 呼应，均衡 | 开放性，转调，动力性 | 中间段、主要段、从属段 |
| 变格 | 连收式 | 不均衡，没有呼应 | 连续收拢 | 结束段<br>尾声 |
| | 连放式 | 不均衡，很少呼应、问答 | 连续开放，或转调 | 连接段、展开部 |
| | 其他不规整样式 | 多种，以及特殊 | 多种样式 | 引子<br>及其它 |

## 七、曲式中不同部位的结构功能与陈述型

在一个完整作品中，从总的结构看来总是有某种逻辑发展原则的。不论从较小的材料之间，或完整作品的总体结构原则。不外乎是：(1) 重复及变奏，(2) 对比及再现，(3) 展开或延续。实际作品的结构常主要是属于上述的某种原则，或其中介，或其综合。

为此，作品中的局部，或其陈述型，即任何结构部（本身）在整体中都应具有其自身的结构功能的特性。

大体来说主要的组成部分要给人以鲜明的相对完整的音乐形象的印象。它应是具有严密组织规律的呼应或启承转合逻辑，为此它应当是正格陈述样式的。

其它从属部位，或为作品（本体）的导入，或为作品的补充、总结，或是各主要结构部分之间的连接过度，也许是形象发展高峰而需要的戏剧性动力性段落……这大多应当是变格陈述型。

1. 下面就不同部位进行分别讲述

(1) 引子：依据艺术构思，音乐形象的要求引子可长可短，可有可无。它本身的结构组成也是多样的。可以是稳定、均衡的结构，可以是动力性强，自由而不均衡的句式结构。最为长大的引子可能扩大演变为独立前奏曲及序曲等。这些前奏曲，序曲本身已经是有一种固定曲式原则的完整作品了。

较短的，小引子，可能很简单，在已分析的《天鹅》中，只是一小节的分解和弦性伴奏。

具有形象特征、动力性很强的引子，在分析到的《悲怆》的

引子已经见到。

在《埃格蒙特》诗剧中，则出现了以奏鸣曲式原则写成的序曲。其中有一个较长的类似自由的二段曲式的引子，还有一个相对独立的很长大的“终曲”。

在《培尔金特》组曲《山神之殿》中，有一个长音做为引导。而《安妮特拉舞曲》有一个长音和弦，再加一句伴奏型的引子，它的功能是属于开放性的。

如上所举，可见引子中的陈述型是极为多样的。

（2）结束段（句）或尾声。为了巩固音乐的形象性，稳定它的调式调性。结束句音调及和声经常是收拢的。略长一些的结束段则经常是连续收拢的变格陈述。常用复式终止，还常用扩大延长的复式终止。结构有时还比较均衡、稳定、整齐。

这种尾声的扩大，有可能发展演变成作品的“终曲”。终曲有时也成为相对独立的作品。

在结束句（或段）之中，会见到对于属功能或下属功能的装饰性和声手法，包括离调片断。也会有音调或和声的模进。还常见低音的半音下行。这些手法对于音乐的功能起着“集垒”作用。它使动力性加强，有时是形成高潮的写法，可称之为“功能集垒”或功能“集垒性序列”（与一般乐句中和声序列不同）。这种序列也可常见于动力性的结构部位，或出现在一般小作品的中段，或二部曲式的第二部，特别是在结束段的内部。

在结束段（部）或尾声之中，连续多次的收拢式陈述是经常见的。它的功能序列是收拢，收拢，再收拢。（它的例子，前面已举到了。）

（3）连接段：这是指作品中主要组成部分之间的过渡、连

接部分。它常是变格陈述的动力性功能序列。这个段落的目的在于引向新的主题，新的调性。“连接”的本质在于脱离原来的主题的印象，因此在这个部位要产生对于主题音调的“消溶”（溶解，消逝）作用，改变它的原来的结构特性。为此，句式的不均衡而有变化、音调的流动感、调式的模糊或转变、以及强大的动力感等等都是连接段的特征。虽然不一定每句都是开放终止，但它经常离调、换调、转调。导入新主题的调式调性及新主题的节奏特性则是它的目的。为此经常是变格陈述。

大型作品中，特别是奏鸣曲式中的连接段是我们分析的典型例子。

《悲怆》或《热情》奏鸣曲的连接段的陈述特征当可印证以上所述。

（4）展开段（部）是动力性极强的段落，主要是用变格陈述型来写作、以保证它的动力性。目的在于形成音乐形象的发展变化以及戏剧性高潮，并造成回转并推向“再现主题”的“势能”。

为了脱离呈示部中的调性，走向新调提高动力及势能是其手段之一。在转调模进的调性处理上，在音调材料更换、变化、压缩、重新组合的设计上，句式内部的功能序列尽多采用新鲜的安排及变格陈述等等手法显为重要。多分析作品中展开部的功能序列、调性布局及材料组合变化将会有更具体、更深刻的理解。

（5）主题：主要是用均衡易识的正格陈述。但有时倒装句式的正格陈述却出现在主题之内。这种句尾的开放，却有利于音调的发展向前，并引出连接性段落……。而副主题往往是均

衡的结构组成，形象多抒情平稳，因此收拢性的陈述成为自然的合适于这个部位。它的最后乐句的收拢处，也恰好提示收束段的材料的开始，以引出补充它的稳定的“总结”形象。

## 八、选例分析

下面只选几个已分析到的作品，结合它的曲式原则，分析它的大体结构中的陈述型运用，用以结合实践验证以上所述论点。

（1）二部曲式

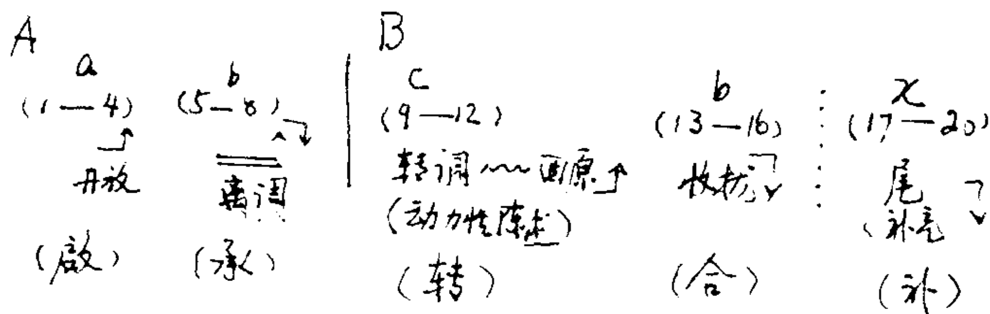
带有转调的、对比再现性的第二部的二部曲式是欧洲古典作品中常见的曲式结构原则，或因此，也可能是单主题三部曲式及奏鸣曲式的雏形，或这种原则的（对比、再现）的最简单模式。

例如贝多芬奏鸣曲 Op. 14，No2，M Ⅱ

主题（第一段）（1～20 小节）

**表 28-10**

贝多芬奏鸣曲 Op. 14、No2、M Ⅱ 、主题




这是带尾句的二部曲式，是启承转合原则的四句加补句的二部曲式。C 句之内，调性序列是 C 大、F 大、d 小，(G) C 大，可认为是动力性正格陈述的片断。

（2）单主题三部曲式

下面举两个例子

**表 28-11**

1. 舒曼《梦幻》

A（第一段）：（开放离调的正格陈述）
a (1—4)：F大 I ↑ V
b (vi a) (5—8)：F大 → C大 ↑↓

B（中段）：（转调、动力性的正格陈述）
c (9—12)：F大 → g小
d (13—16)：♭B大 → d小 → F大 ↑
（……连续转调……）

A'（第三段）（再现性）：（收拢的正格陈述）
a (17—20)：F大 ↑
b' (21—24)：F大 ↓

**表 28-12**

2. 圣桑《天鹅》

A.（第一段）（转调式正格陈述）
a (2+2)：G大：II V7 ↓ I
b (a') (2+2)：b小：I6/4 V7 ↑↓ I

B（中段）（动力性换调、转调的正格陈述）（的中介性）
c (2+2)：G：I VII/V V7 F：I VII/V V7
d (2+2)：a小：VII7 II7 I6/4 G：V II4 C：VII3 V/II G：V♭3 V7

A'（第三段）（收拢式正格陈述）
a' (2+2)：G：II V7 (I) ↓ VII7/VI ↑ V7/II
b' (3+1+3)：G：II VII6 | I6 II6/5 | I6/4 | I+6/4 V7 ↓ | I | I | I ||

（3）奏鸣曲式

以《悲怆》奏鸣曲第二乐章为例，做简括分析，并联系陈述型在不同部分的运用。

**表 28-13**

## 《悲怆》奏鸣曲第一乐章分析

引子:(1—10 小节) 变格陈述

调性 C 小—$E^b$ 大—D 大—C 小↑(开放性终止,闯入主题)

呈示部 主部(11—27 小节)倒装的正格陈述——主题

C 小:先收、后放

主题的补充(27—35 小节)

C 小重复性的两句、连续开放

连接部(段)(35—50 小节)变格性陈述

C 小—$A^b$ 大—$B^b$ 大—$E^b$ V

副部(51—89 小节)正格陈述

$e^b$ 小—$D^b$—$e^b$ 小—f 小—$E^b$ 大结构均衡、收拢性

结束部(89—121 小节)连收式,变格陈述

$E^b$大 很多终止式

小连接(补充性)(121—125,126—132 小节)

$E^b$ 大(主题) C 小(转入)(开放性)

插入句(133—136 小节)变格陈述

g 小—e 小开放,引子材料再现

展开部 材料(1)(137—149)e 小—D 大—F(V)

材料(2)(149—163)F 大(V)—F 大(I)—C 大($Ⅶ_7^\circ$—$V_9^\circ$)—f 小

材料(3)(补充性)(163—167)C 小——→V

材料(4)(再补充)(168—170)持续 C:V

材料(5)主题片断(171—175)C:V 持续

材料(6)材料 4 再现((175—179)持续 C:V

材料(7)材料 5 再现(179—187)C:V 持续

材料(8)连接性、转回(187—194)保持在 C 小 $V_9^\circ$

展开部是变格陈述型的连续写法。第一段(包括材料 1,2,3)是多次转调;第二段落(包括材料 4,5,6,7)是动力性强

不稳定功能的持续，引出主题因素，属音低音持续的写法；第三段落（材料8）是连接性转四句。

（后面再现部分析从略）

以上奏鸣曲式的部分分析，结合着陈述型的分类，可以理解陈述的写法对大型曲式结构的联系。因此研究分析陈述型，不断涉猎更多作品，结合音乐形象进行音乐逻辑的运动形态进行深入研究，将获益非浅。

## 九、本讲的分析、讨论、习作的提示

（一）二十六题内容的分析问题

请从曲式的角度分析若干自选作品的和声。

现建议分析以下作品：1.《索尔维格之歌》(重复性二部曲式） 2.《幽默曲》(变格的三部曲式） 3.《梦幻曲》(单主题三部曲式） 4.《天鹅》(单主题三部曲式） 5.《夜曲》第四首（爱之梦)(单主题性三部曲式） 6.《月光奏鸣曲》第一乐章(单主题三部曲式） 7.同前第二乐章(三部曲式） 8.《致春天》(三部曲式） 9.《悲怆奏鸣曲》第一乐章(奏鸣曲式)

分析要求：1.主要乐汇（乐句）（主题）的材料分析，（包括音乐表现因素） 2.整体调性布局 3.每句及整体的逐个和弦的标明，写成和声图示 4.从曲式的发展原则联系调性布局及各部分功能设计做出分析 5.特性和声语汇及重点段落的剖析。6.本曲的特色及其它。

（二）二十七题内容分析问题

请从体裁性角度分析自选作品的的声。

现建议分析以下作品：1. 巴赫、圣咏几首，2. 艺术歌曲几首，3. 巴赫《C 大调前奏曲》，4. 舒伯特，及孟德尔松的进行曲，5. 格里格《挪威舞曲》，6. 肖邦《玛祖卡舞曲》，7. 某些钢琴练习曲，8. 有标题性作品，如罗西尼《威廉退尔序曲》，李斯特《人生序曲》。

分析要求：1. 旋律与织体中的体裁型，2. 功能，色彩、节奏诸方面联系体裁进行分析，3. 曲式、句式的结构分析并联系体裁特点，4. 调性布局中的体裁性，5. 每句与全曲的和弦分析（写出和声图式），6. 本曲的特色（重点在和声）。

（三）第二十八题内容的分析问题

请从总体设计（主题与曲式、调性布局等）及各部位陈述型进行分析。

请自造若干作品做详尽分析。可综合二十六，二十七，二十八三题的内容原则进行，还应重视旋律与和声关系的分析。

具体做题及练习的要求如下：

1. 分析 C 前奏曲所附加旋律（古诺编）与巴赫原曲的织体及和声的结合。

2. 设计二部曲式（第二部转调）（方整句式的和声序列）。三部曲式（展开性中部）的和声序列。

3. 将以上 2 题的二部曲式的和声序列，加写旋律，写成进行曲式的小品。

4. 将以上 2 题的三部曲式写成钢琴练习曲。

5. 自己设计和声序列，之后补加旋律，写成抒情乐曲。

6. 从曲式，体裁角度做出总体设计及各部分陈述型的设

想，然后写成一和声作品。

## 十、本讲附习题的提示或部分范答及可用于分析的谱例

（《幽默曲》，《挪威舞曲》，《玛祖卡》，《忧郁圆舞曲》的和声图式及简单提示）

（一）《挪威舞曲》

1. 曲式、体裁调性：(1) 三部（再现）曲式，三句为一段，句式均衡。(2) 二拍子，重音在第二拍、舞曲性分解和弦伴奏，(3) 具有同音列调式，同名调式对置性的调式交替的和声安排。

2. 和声图式及曲式轮廓：

**表 28-14**

《挪威舞曲》（和声图式）

[A] a (1-4)
I V#5 | I6 V4/3 | I V4/3/V | V6/4(+4) V |
A大

b (5-8)
VII°7/II VII4/3(4)/II | V4/3 V7 | VII°7/II VII4/3(4)/II | V4/3 V7 |
(‖ V/II)

c (b') (9-12)
V7 I | V7 I | V7 I | V7 I |
⊕ D/T

[A'] a' (13-16) (≌1-4)  b' (17-20) (≌5-8)  c' (21-24) (≌9-12) ‖ I ‖ (𝄐)
Fine

[B] d (25-28)
I I | I VI | II6/5 V7 V7  II6/5 V7 V7 |
f#小

e (29-32)
I I | VII7(#7 #5)/I I | I I | VII7(#7 #5)/I I |
⊕ T

e' (33-36)
I - | I VII7(#7 #5) I | I - | I VII7(#7 #5) I |
⊕ T

B'

d¹ (37 – 40) e² (41 – 44)

I I | I VI | II$^6_5$ V$_7$ V$_7$ | II$^6_5$ V$_7$ V$_7$ | I I | $\frac{VII_7^{\#7}_{\#5}}{I}$ I | I I | $\frac{VII_7^{\#7}_{\#5}}{I}$ I |

e³ (45 – 48)

I – | I VII$_7^{\#7}_{\#5}$ I | I – | I VII$_7^{\#7}_{\#5}$ I ‖ (D.C. al Fine)
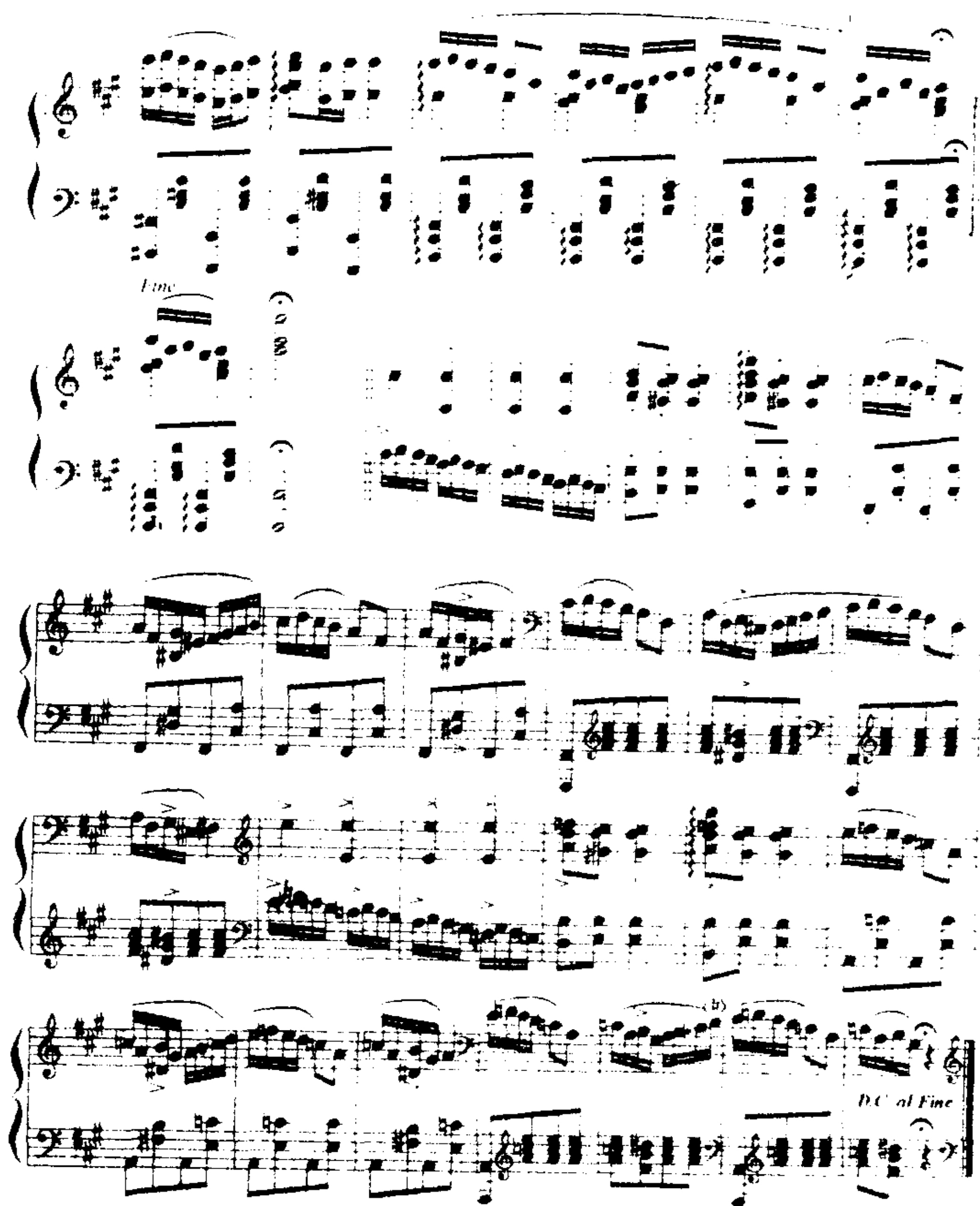
（曲式轮廓）

A: a b c (wb)　A′: a′ b′ c′ ‖ B: d e e′　B′: d′ e² e³ ‖ A A′ (再现) ‖

A大　f♯小　a小

例 28-4

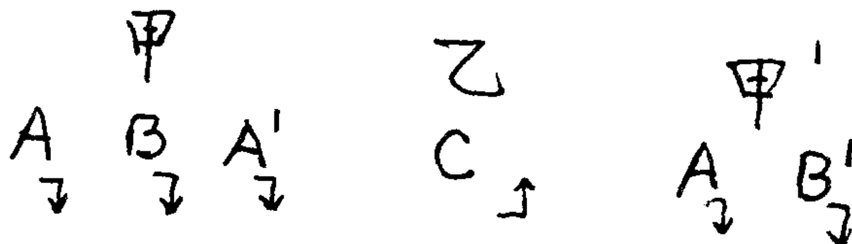
挪威舞曲　格里格




（二）《幽默曲》（德沃夏克）

1．曲式：缩简的复三部曲式。其中部是“单式”的乐段。再现也是压缩的。有介乎单、复的混合体性质。但对比再现原则是明确的。

**表 28-15**




2. 曲式结构：

**表 28-16**

3. 《幽默曲》和声图式：

A　a (1-4) | b(a') (5-8)

I | IV | I | II/V V V7 | I | IV I6 V7 | I ‖ (G♭大)

B.　c (9-12) | d(c') (13-16)

I I6 | IV V7/II | II V7 | I | I I6 | IV V7/II | II V7 | V6/VI VI V4/V V7 | (G♭大)

A'　a (17-20) = (1-4) | b' (21-22) = (5-6) (23-24)

| | | | | | I6 II7 V7/V V7 | I ‖ (G♭大)

C　e (25-28) | f (e²) (29-32)

I VI | VII III | I VI | VII III | I VI | VII III | I VI | II7 V♯3 | (f♯小)
(A*V-I)　(A*V-I)

e (33-36) (≌ 25-28) | f' (37-40)

| | | | I VI | VII III | I VI | II7 II6/5 V♯3 ‖
G♭ V

A　a (41-44) = (1-4) | b (45-48) = (5-8)

| | | | | | | |

B'　c (49-52) = (9-12) | d' (53-56) ≌ (13-16)

| | | | | II V7 | I V7 I ‖

（三）《玛祖卡》（肖邦）

1. 形式性：AA‖：BA：‖：CA：‖，从这种结构的原则看来主要是，回旋性。即多次对比的再现。各材料长度均衡。

2. 体裁性：（1）舞曲的特点是三拍，而旋律节奏重点多在第二拍。伴奏为三拍式或二拍（第三拍空）的节奏安排。（2）和声节奏型有对称性。（3）伴奏型中有风笛式节奏织体特性。

3. 本曲有调式特色，复合功能，富有音调特色，包括旋律。

**表 28-17**

4.《玛祖卡》（和声图示）：

A　a (1-6)：$V_7$ | I | IV | I | $V_7$ | I |　b (7-12)：$V_7$ | I | $\frac{IV}{I}$ | I | $V_7$ | I |

$B^b$大

A　a (13-18) = (1-6)　　b' (19-24) ≌ (7-12)

B　c (25-28)：I | $IV_{6/4}$ | I | $IV_{6/4}$ |　c' (29-32) ≌ (25-28)：I　$IV_{6/4}$ | $I_6$ I I | $V_7$ I |

F大　　（织体变）

A　a (29-34) = (1-6)　　b' (35-40) = (19-24)

$B^b$大

* C　d (41-44)：$\frac{I}{IV}$ | $\frac{I}{IV}$ | $\frac{I}{IV}$ | $\frac{I}{IV}$ |　d' (45-48)：$\frac{I}{IV}$ | $\frac{I}{IV}$ | $\frac{I}{IV}$ | V |

$B^b$　　　　$B^b$大 V

A　a (49-54) = (1-6)　　b' (55-60) = (19-24)

注＊，这一乐段，可解释为复功能。但也可看做是五个降号的、“利地亚调式”。
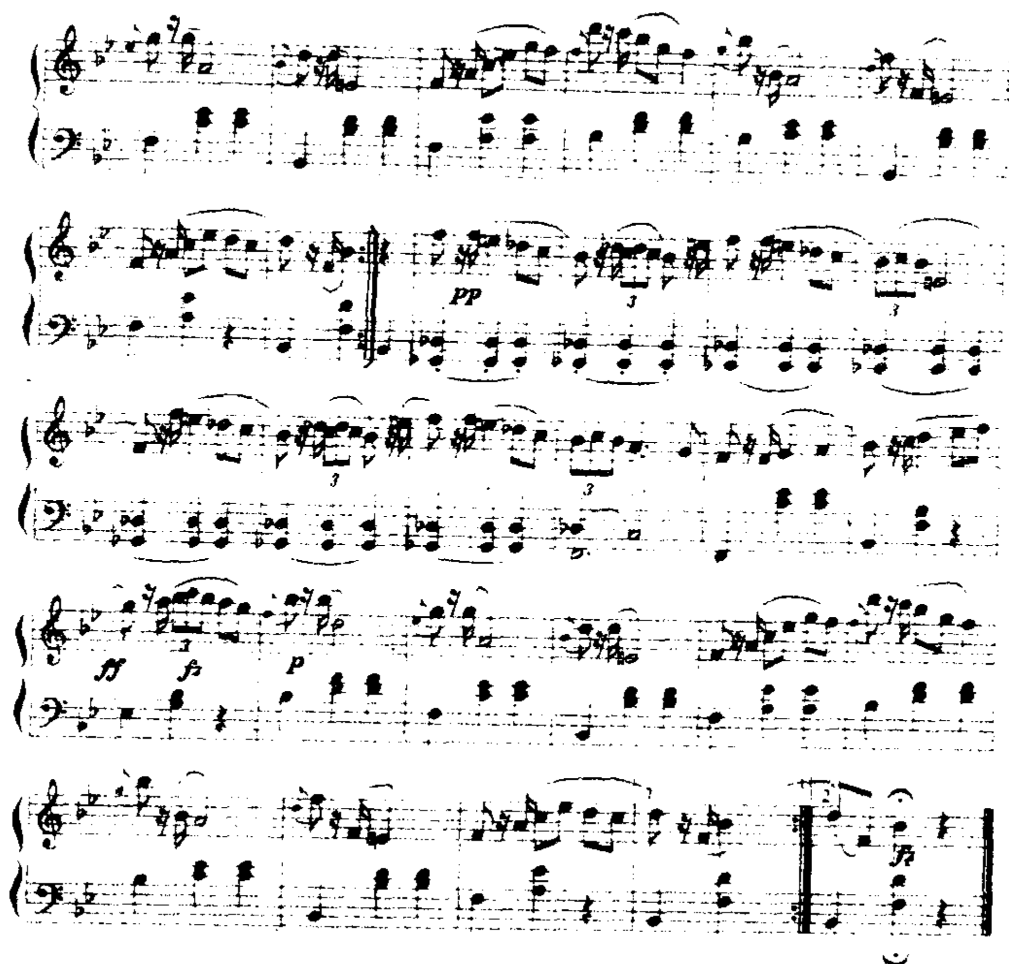
如果做为利地亚调式，这样，$\boxed{C}$段的和声应分析为 $\mathrm{I}_7$，（唱 fa，la，dou，mi）是$\frac{D}{T}$的复功能，仍然是动力性的。（请注意 $G^{b}=F^{\#}$）

（还请参看肖邦的玛祖卡作品 20 之一，必是利地亚调式写成。）

**例 28-5（一）**

肖邦《玛祖卡》

例 28-5（二）



（四）《夜曲第四首》（爱之梦）——分析提示

应依其体裁性及曲式结构，研究其调性，和声设计，句式，序列，陈述型，织体以及变音和弦，转调手法等等。

1. 现只做一些调性，曲式分析提示。

**表 28-18《夜曲第四首》（和声图式）**

A. (a)(1-6)(=4+2)　　(a')(7-12)(=4+2)

$A^{b}$大: I | $V^{6}_{5}$/VI | $V_{7}$/II | $V_{9}$/V | V ↓ | I | I | $V^{6}_{5}$/VI | $V_{7}$/II | $V_{9}$/V | V ↓ | I ‖

3. (b)(13-16)(=2+2)　(c)(17-24)(=2+2+4)

A$^b$大: $IV_6^{b3}$ $IV^{b3}$ | I | $VI_6$ VI | $III^{\#3}$ | E大 $IV^{b3}$ | I | VI | $VII^{\#5}_{\#3}$

=C大 $IV_6^{b3}$ $V^{b3}$ | I ↗　　A$^b$ V $IV^{b3}$ | V $II_{6\,5}^{b5}$ | A$^b$(降三级)音阶 | $V_7$ ||

(G$^\#$小音阶)

华彩段(25)　　　C (a$^2$)(26-31)(≌a)　(a$^3$)(32-37)

A$^b$大 $IV_6^{b3}$ V ⌒ ⌒ … || | | | | | | | I | V/II | $V_2$/IV A$_6$ | $I_4^6$ | $II_7$/V | $V_9$ $V_7$ | I ||

(g$^\#$小)($IV_6^{b3}$ V)　B大　　C大:

(b-a$^{4V.}$)(38-46)　(46)(47)(a$^{5V.}$)(47-58)　(57)(58)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | || $V_9$ ||

C大: ——→ E大:　E大: ——→ A$^b$大:

华彩段(60)　A$^1$(再现)　尾

小$_7$ 半音下行 → $III_7$ $V_7$ || a (60-65) a$^+$(66-70,70-76) || X(77-78) X$^1$(79-80) Y(81-86)

A$^b$大

2. 一些解释及一些片断的分析。

(1) 在 a 句中，连续的副属和弦，句尾是正格终止。它的 4+2 的结构是引伸性句式。a 和 a′的重复形成 A 段的稳定性。

(2) b 句是模进的乐汇，形成离调又引出 C 句的继续转调然后又转回 A$^b$ 调。这样就使第二乐段产生了动力。华彩段是动力性的 $IV_6^{b3}$- V 的乐汇的连续移动，是三声部平行性的快速上下运动。在⌒延长音上向下“过渡”华彩段的 A$^b$ 调感是利用 g$^\#$小调的同名调性的属功能面直接倾向 B 大调的。

(3) 在 C 段中是经过不同调性的改变而构成的动力性的句

式，乐段。带有单主题展开写法性质。

（4）第二个华彩之后是稳定性的再现 $A^1$。

（5）尾声的 X，$X^1$ 是色彩性的和声手法。Y 句的终止式也是变化装饰的复式终止。

（6）以下几个片断中的和声序列是很有特色，值得认真分析的。这些和声缩写可见下列合作 28-7。

（曲谱见例 28-8）

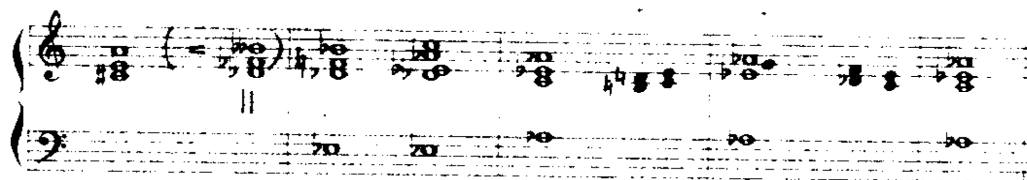
**例 28-6**

《爱之梦》几个片断的缩谱

a（17-24）

b（32-37）

c（77-80）



A: I　　A♭: N6　A♭: II V　　$V_7^{-6}$　　I　　I　　I

（注：“-”表示和弦外音）

## 例 28-7（一）

李斯特　爱之梦（夜曲第三首）

例 28-7（二）
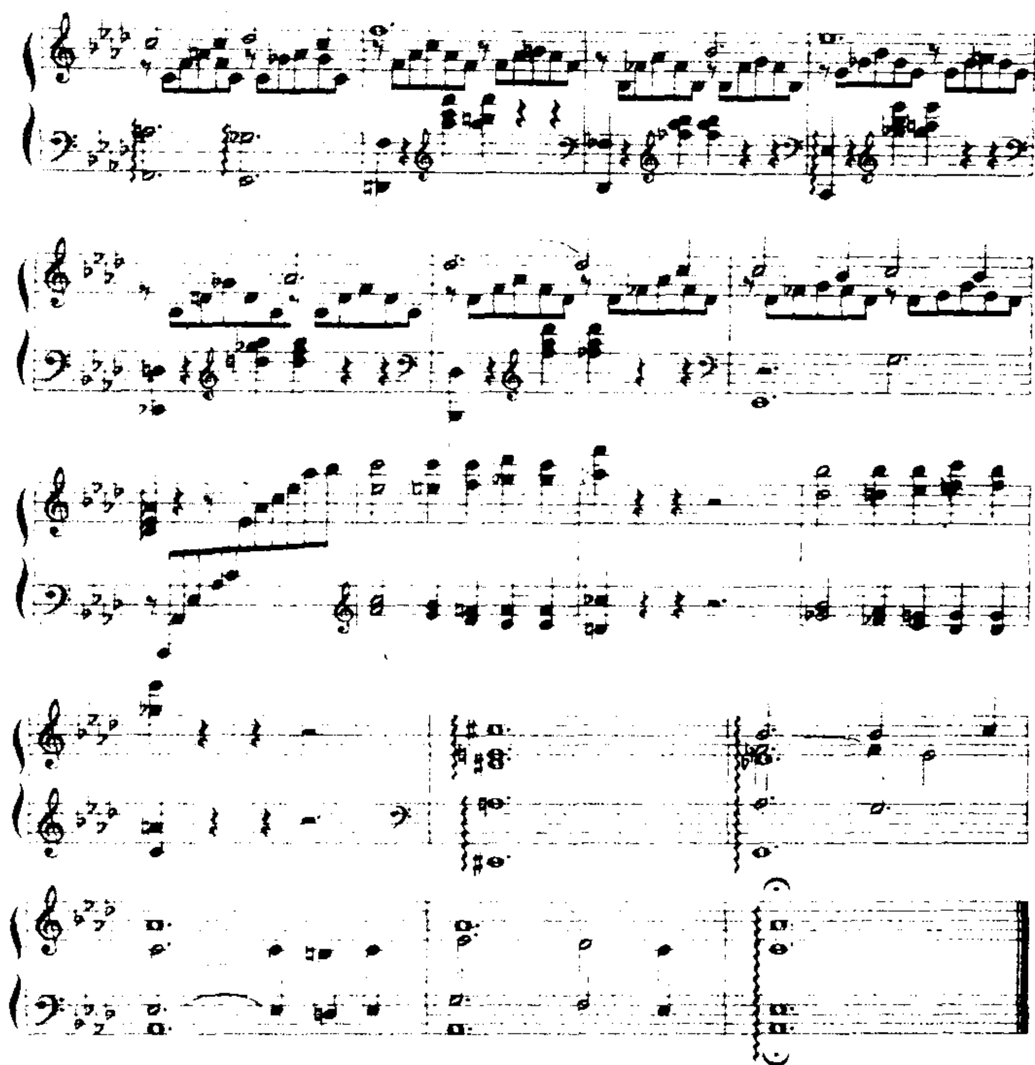
8

8

**例 28-7（三）**

例 28-7（四）

例 28-7（五）



（五）《忧郁圆舞曲》的分析习作（缩谱见附谱）

应列出和声图式，分析各段、句的序列功能，对旋律、材料、织体做出分析。通过和声的调性，句式，陈述型研究其曲式结构及各部分的功能特性……

《忧郁圆舞曲》分析提示表：

## 表 28-19

| 次序 | 材料 | 小节 | 乐句功能 | 陈述型 | 调性、和声 |
|---|---|---|---|---|---|
| 引子 | | 1-8 | 动力 | 持续和弦 | 复功能性七和弦 |
| 导入段 | A | 9-24<br>25-40 | 动力 | 变格 | 转调句 f#小-A大-G大 |
| 第一主段 | B | 41-56<br>57-72 | 均衡 呼应 | 正格 | G、G |
| 第二主段 | C | 73-80<br>81-88 | 重复性 | 变格 | G、G |
| 连接，转折 | A<br>A<br>A | 89-98<br>99-106<br>107-114 | 动力 | 变格 | 转调 e小<br>f#小<br>f#小—A |
| 第二主段 | C | 115-122 | 单句 | 正格 | G |
| 连接 | A | 123-129 | 动力 | 变格 | e小 |
| 第三主段 | D | 130-138 | 重复性 | 正格 | G-e小<br>G-e小 |
| 插入性过渡 | E | 146-169 | 动力 | 变格 | 移调 e小 ⊕D<br>转化的 G大 ⊕D<br>各属七结构 V7/A、V7/B、V7/C |
| 尾声 | F | 170-194 | 静止 | 变格 | 持续 g小，T |
| 终止句 | | 195-202 | 终止式 | 终止进行 | g小 （两次终止式） |

这是一首自由的多段式结构

## 例 28-8（一）

Lento

忧郁圆舞曲　西贝柳斯（本书著者缩谱）

8　A　9

17

24

A 25

30

33

## 例 28-8（二）

37
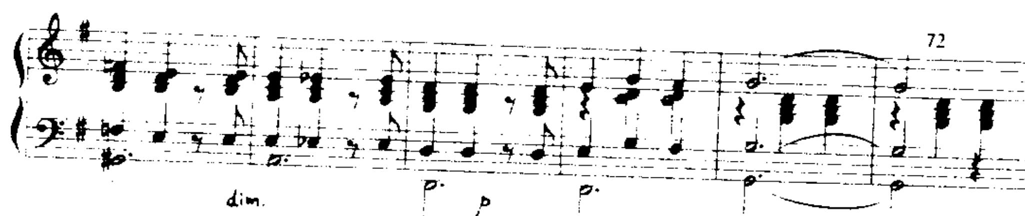
rit. 40 B a tempo

49
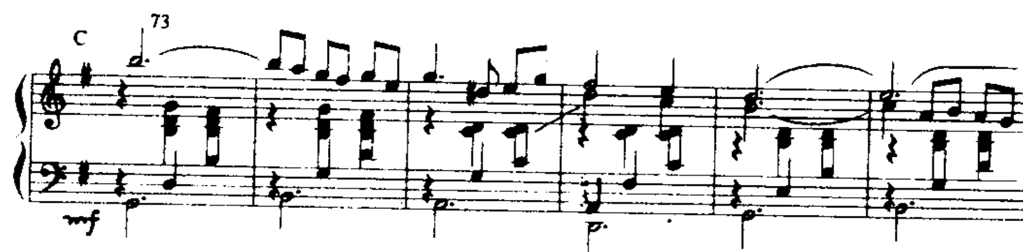
B1 57 segue
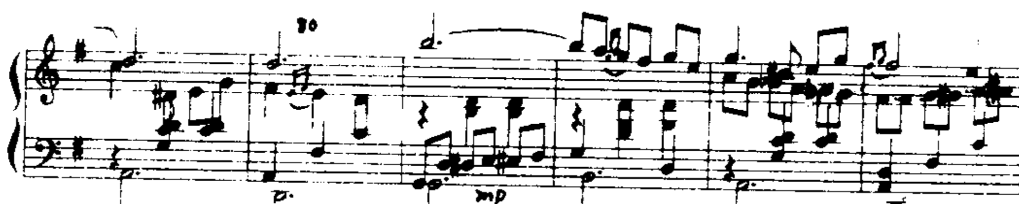
61
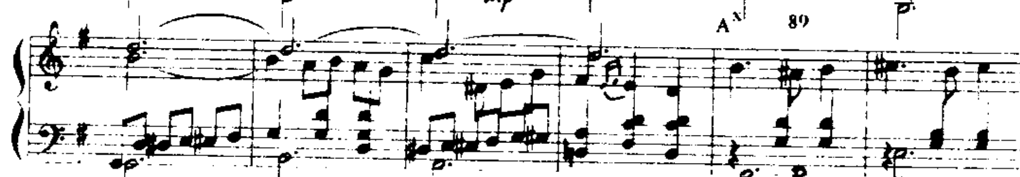
deciso



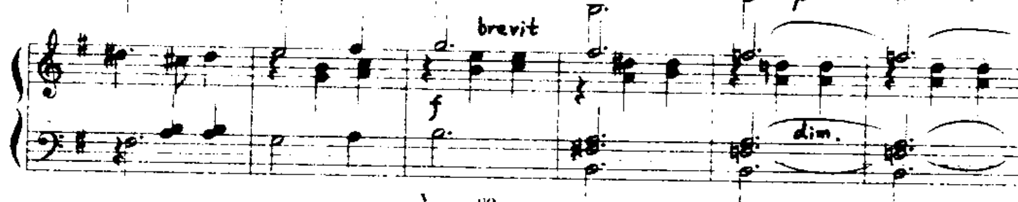

## 例 28-8（三）
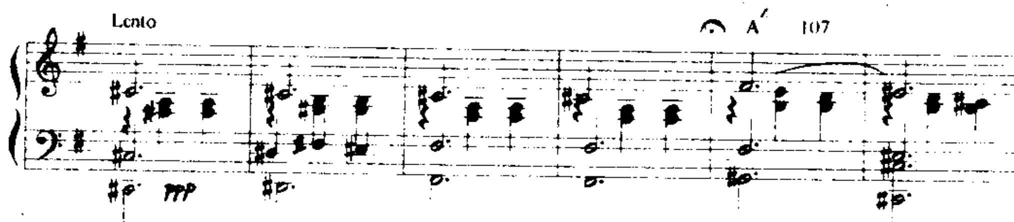
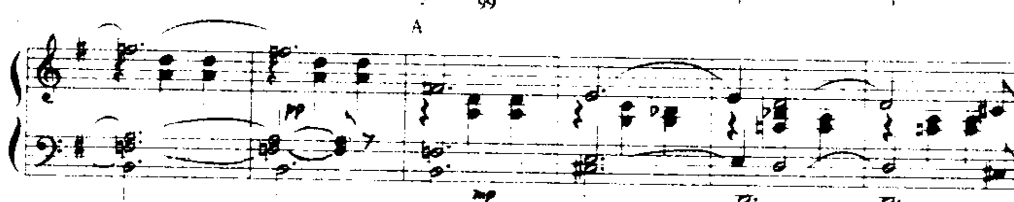











例 28-8（四）

C¹ 115 118

mp

A¹ 126

p

129 D 131

f

f poco risoluto

137

**例 28-8（五）**

138 142 E 146 153 161 F. 170 Stretto

**例 28-8（六）**

178

183

Lento assai

meno 195

f

pp

## 十一、本讲所附分析的曲例

分析要求，应将所附曲例，按以下要求进行分析

1. 写出调性布局。

2. 写出全曲的和声图式。

3. 各部位的陈述型乐句、乐段分析。

4. 将各音乐表现因素，联系和声功能，色彩、节奏诸多手段与音乐的音调、主题及艺术形象之间关系中的表现作用进行分析。

5. 对作品的织体、体裁性及曲式结构与和声写法进行分析。

6. 作品中的和声语言的特色。

7. 旋律与和声之间的结合的分析。

曲例为：
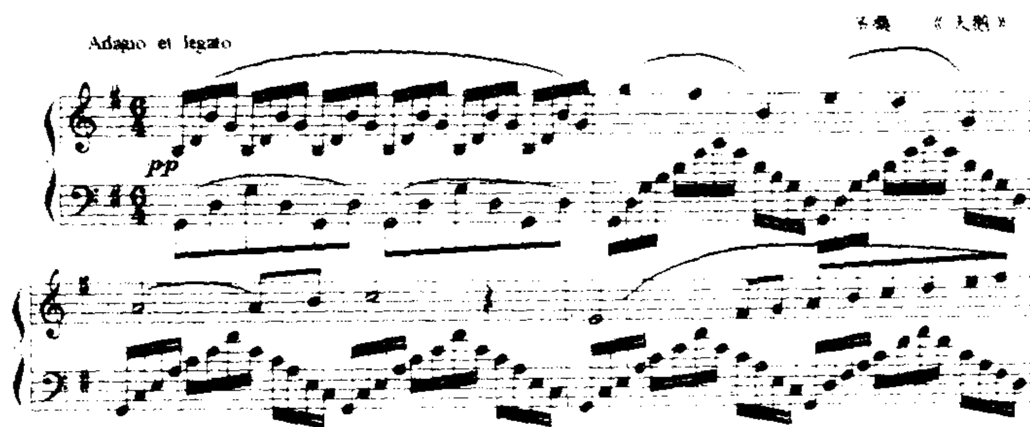
1. 圣桑：《天鹅》
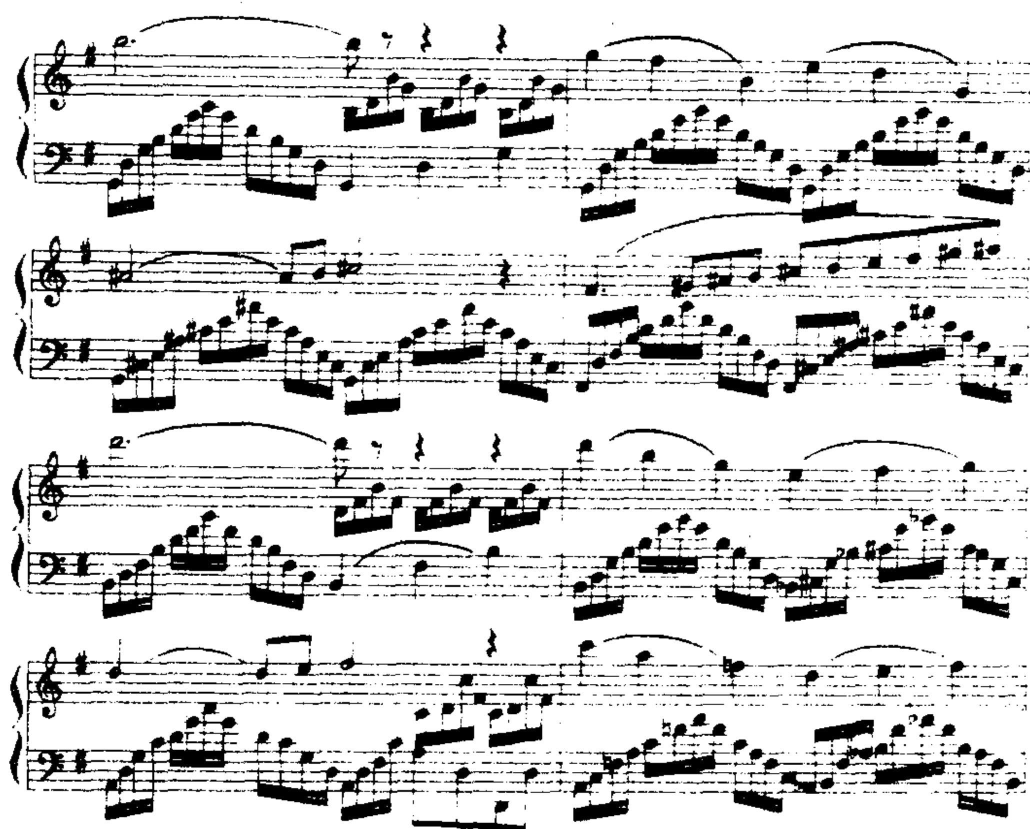
2. 巴赫—古诺：《圣母颂》

3. 贝多芬：《悲怆奏鸣曲》第一乐章
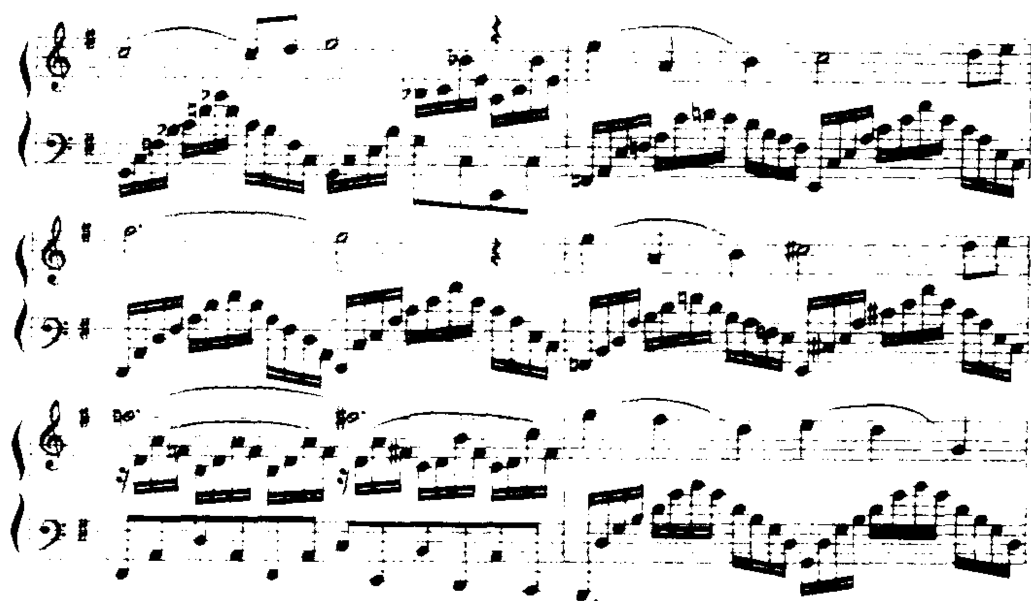
（请尽多自选作品进行分析。如门德尔松《婚礼进行曲》等）
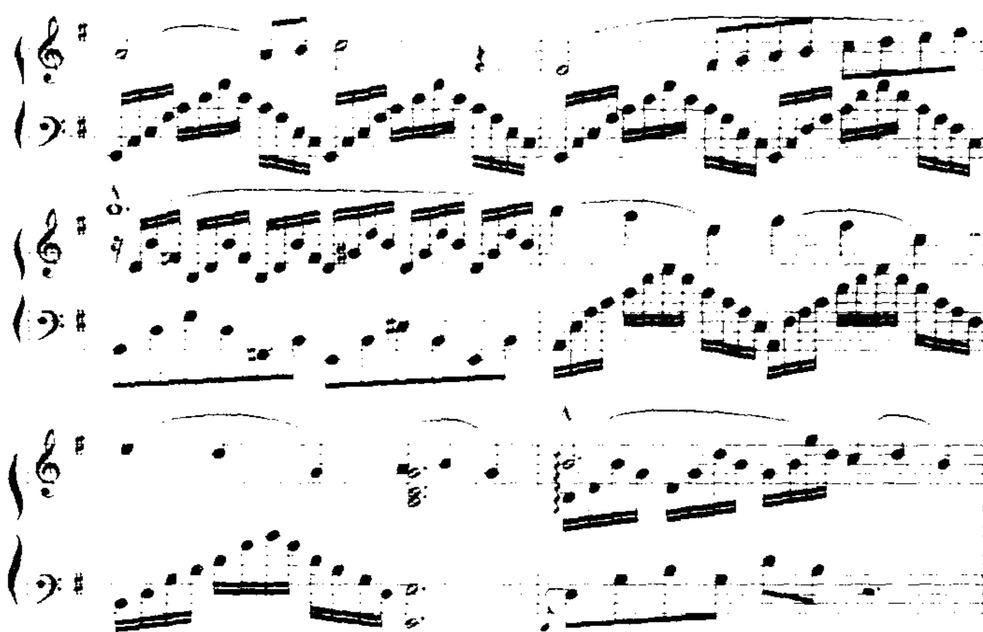
**例 28-9（一）**



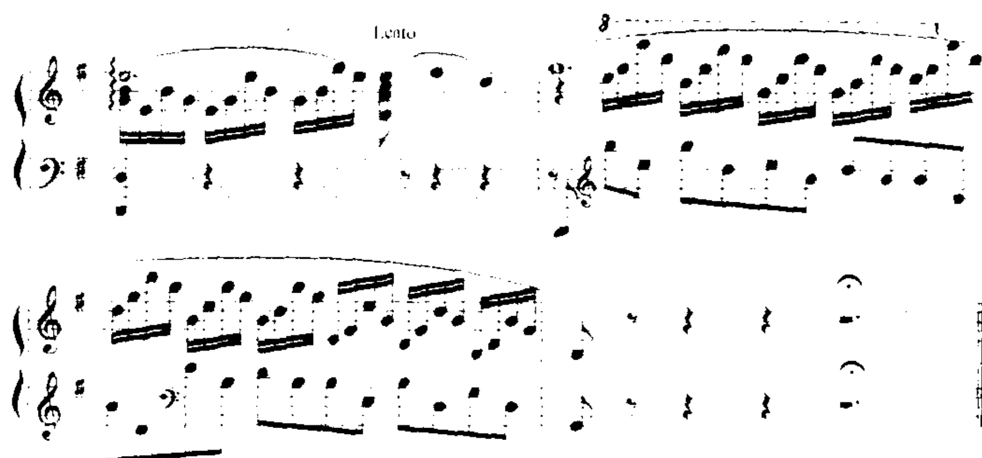


例 28-9（二）





例 28-9（三）



## 例 28-10（一）

巴赫－古诺《圣母颂》（本书著者缩谱）

例 28-10（二）

# 附　录

## 本书所用的标号举例

一、三和弦：　　I　ii　iii　IV　V　vi　$vii^0$

（1）大调

　　小调(和声)　i　$ii^0$　$III^{+6}$　iv　V　VI　$vii^0$

（以上是第一种记法，建议在初学过程使用。）

（2）不论大小调不论大小增减结构，只按音级来标：

　　I　II　III　IV　V　VI　VII

（只宜在会用第一种之后，改用这个第二种写法。）

二、三和弦的转位及其他形式的标记

I （一级和弦原位） $I_5$（第一转位） $I_{\substack{6\\4}}$（第二转位）

$I^{b3}$或$I^{b}$（降三音的一级三和弦）

$I^{\#5}$（升五音的一级三和弦）

$V^{b3}_{\substack{6\\4}}$（降三音的五级和弦第二转位）

$^{+6}_{-3}I$（省略三音，附加六音的一级三和弦）

$^{6}V^{b3}_{6}$（附加六音，降三音的五级和弦，第一转位）

三、七和弦，九和弦级转位：

$V_7$（七和弦原位）$V_{\substack{6\\5}}$（第一转位）$V_{\substack{4\\3}}$（第二转位）$V_2$或$V_{\substack{4\\2}}$（第三转位）$V_9$（九和弦原位）$V_{\substack{7\\6\\5}}$（第一转位）$V_{\substack{6\\5\\4}}$（第二转

位）$V^{0}_{\substack{1\\4\\2}}$ 或$_{2}^{4}$（第三转位）$V_{\substack{7\\6\\2}}$（第四转位）（不用）

$V^{b9}_{9}$（或 $V^{0}_{9}$）（降 9 音的属九）

$^{-1}V_9$（省略根音的 $V_9$，即 $Ⅶ_7$）

$^{-1}V_7$（省略根音的 $V_7$，即 Ⅶ）

[附注：在习题中，亦曾用：$V_9^0$，$V^{0}_{\substack{6\\5\\3}}$，$V^{0}_{\substack{6\\4\\3}}$ $V^{0}_{\substack{6\\4\\2}}$（来表示省略根音的属九及其转位）]

$^{+6}V_7$（附加 6 音的 $V_7$）

$^{+6}V^{6}_{5}$（附加 6 音的五级七和弦第一转位）

四、减七和弦、增三和弦、增六和弦、那波里六和弦。

$d_7^0$（减七和弦，泛指各级减七和弦。）（或只记 $d_7$）

[例如：大调如：$Ⅱ^{\substack{\#3\\\#1}}_{7}$亦可注 $Ⅱ_7$，或只注 $d_7^0$

小调如：$Ⅱ^{b7}_{7}$ 可注 $\overset{(d_7^0)}{\underset{(d_7^0)}{Ⅱ}}$ 或只注 $d_7^0$]

（d：即 diminished 缩写）

$Ⅶ_7^0$（减七度的七级七和弦）（即 $Ⅶ^{b7}_{7}$）

$Ⅱ_7^0$（小调中减七度的 $Ⅱ_7$，或 $Ⅱ^{b7}_{7}$）

（大调中大多是 $Ⅱ^{\substack{\#3\\\#1}}_{7}$，偶尔是 $Ⅱ^{\substack{b7\\5}}_{7}$）

$Ⅶ^{0}_{\substack{6\\5}}$（减七度的七级七和弦第一转位）

$Ⅰ^{+5}$或 $Ⅰ^{+}$（一级增三和弦）$V_6^{\#5}$ 或 $V_6^{+}$（五级增三和弦第一转位）

$A_6$（增六和弦，即 $Ⅱ^{\substack{b5\\\#3}}_{6}$，$Ⅳ^{\substack{b3\\\#1}}_{6}$等等，或可记 $AⅡ_6$ $AⅣ_6$ 等等。）（$A_6$ 即 Augmented 6th Chord）

$N_6$（那波里六和弦）（$N_6$：Neapolitan 6th Chord）

五、副属和弦：

V / V （五级音的“副”属和弦）V / II （二级音的“副”属七和弦）[V /ᵇD（ᵇD调的属和弦）]

六、复功能

$\frac{V}{IV}$（较高音区为五级三和弦，低音区为四级三和弦的复合）

$\frac{VI}{V}$（六级与五级三和弦的复合）

$\frac{A_6}{I}$（增六与一级三和弦的复合）

$\frac{N_6}{{}^{5}_{3}V}$（那波里六和弦与属音的复合）

七、调性及转调标记

A：（或A大：）指A大调　a：（或a小：）（指a小调）

$\begin{cases}\text{D大：} & II \\ \text{E大：} & I\end{cases}$（转调过程的中介和弦，是前调D大调的II亦后调E大调的I）

$\begin{cases}\text{E小 } II \\ \text{C}^{\#}\text{小 } IV\end{cases}$（前调E小：II即后调$^{C^{\#}}_{小}$ IV）

八、平行进行：

“四（五）度平行”（指如 $\begin{matrix}\dot{1} & \dot{2} \\ 5 & 6 \\ 1 & 2\end{matrix}$ 之类的情况）

“五（四）度平行”（指如 $\begin{matrix}5 & 6 \\ 1 & 2 \\ \underset{\cdot}{5} & \underset{\cdot}{6}\end{matrix}$ 之类的情况）

九、平行或并置使用的和弦

[大小七]或($V_7$)：非功能的独立性的属七或大小七结构的和弦。

($VII$)或[半减七]：非功能性或独立性的半减七结构的和弦。

($A_7$)以 A 为根音的七和弦

($C^{\#}_7$) 以 C# 为根音的七和弦

十、全音阶结构和弦

[全 $A_3$]全音阶音调中用的增三和弦

[全$^7_5$]全音阶音调中用的省略三音的七和弦

全$^{7}_{\substack{5\\4}}$全音阶音调中带有四、五、七度的和弦

全$^{5}_{\substack{4\\2}}$全音阶音调中带有二、四、五度的和弦

十一、持续音、持续和弦

$V^{p}$——（五音持续）　　$\frac{V^{p}——}{I^{p}——}$（五级与一级双音持续）

$V^{ch}$——（五级和弦的持续）

注 1：p 即 pedal point（持续音的缩写）或 O. P. 即

organ point（持续音的缩写）

ch 即 chord（和弦的缩写）

注 2：V 亦记为 D（属音）　　I 亦记为 T（主音）

注 3：持续音或可用 ⊕ V、⊕ $\frac{V}{I}$ 等

十二、低音进行的方向

——→（指低音声部做音阶或半音阶式上行）

⟶（指低音声部做音阶或半音阶式下行）

十三、终止、半终止

⌐↓（终止，如 $I_4^6$ $V_7$ ⌐↓I）

⌐↑（半终止，如 $I_4^6$ ⌐↑V）

⌐↑↓（离调终止或转调终止 V /V↑↓）（实质亦接近半终止）

┄↓（阻碍终止， ┄↓ Ⅵ或 ┄↓ $V_7$/Ⅳ）

十四、功能 T

T（主）， D（属） S（下属或次属）

十五、和弦外音（和声外音）

+（助音），×（经过音），°（倚音），△（跳音，各种跳音）

⟶（延留音或挂留音、留音），⟵（先现音）

注：或一律用×或其他记号表示和弦外音）

十六、其他

“＝”（相同）

“≌”（基本相同）

“∽”（相近，相似）

（在分析和弦，和声的功能序列时，此段与另一段相同或相似时，可以标此类记号，以省略重复标记。）

# 作者生平简介

张肖虎先生祖籍江苏武进，1914 年农历二月初一出生在天津一个书香门第、绘画世家，自幼进取好学，有广泛艺术兴趣。1926 年以优异成绩考入南开中学，除各门功课均属优秀外，还进一步发展了他在艺术尤其是音乐上的天赋，拉二胡、弹钢琴、吹竹笛、唱昆曲，并学会了六弦琴、萨克管。在南开五年，他深受“五・四”后新思潮和黄自、赵元任音乐思想影响，树立起科教救国、艺术救国的强烈社会责任感。在此后六十余年的艺术生涯中，他总是坚持不懈地把自己的艺术同国家民族的命运联系在一起。

1931 年张肖虎先生考入清华大学土木建筑系。古都北京的文艺氛围和水木清华的音乐环境使他如鱼得水，他从在京的清华、燕京任教的中外著名教授那里系统学习了指挥、作曲等课程，并成为清华管弦乐队、军乐队的队长和学生指挥，同时创作了声乐曲《声声慢》和五重奏《极乐吟》，从此开始了他集指挥、作曲、演奏、研究、教学于一身的全方位音乐家的漫长生涯。

1936 年毕业留校任清华音乐室助教。1937 年抗战爆发后他

因家有老母未能随校南迁。在天津这一时期，他开展了广泛的音乐活动，创办了音乐专修院，青年会音乐专修科，音乐学塾等音乐教育机构，他先后组建并指挥了天津工学院管弦乐队、中外音乐家组成的青年会音乐专修科管弦乐队、天津交响乐队、天津跃华中学合唱团、青年会合唱团等。他把众多的音乐人才聚拢在一起，从事艺术活动、培养艺术新人，并用演奏演唱古典名作和渗透着正义与反抗情绪的新作来抒发爱国情怀，抵制敌伪文化。他指挥演出了包括亨德尔《弥赛亚》在内的巴哈、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、门德尔松、李斯特、瓦格纳、威尔弟、比才、黄自等中外著名作曲家的交响乐、管弦乐，大型声乐作品等；同时创作和演出了他自己的作品，如交响诗《苏武》、歌剧《木兰从军》、《松梅风雨》、神乐大合唱《圣诞曲》等来表现自己威武不屈的民族气节。交响诗《苏武》由曲作者指挥首演于天津，听众含泪聆听，纷纷给作者来信，表述听了交响诗《苏武》后“爱国之心油然而生”。苏联音乐理论家施聂尔逊在《中国音乐文化》一书中对该作品有很高评价，称作者把熟练的欧洲浪漫派作曲技巧与中国民歌主题音调相结合，并将乐曲中“胡人舞”与包罗丁的《伊戈尔亚》中波罗维兹舞（鞑靼舞）的音乐形象相媲美。他因这些成绩而在27岁时就被工商学院授予教授职称，并被当时在津中外报刊誉为“天津音乐之雄”。他的指挥语言准确精炼，风格朴实无华，受到中外指挥家、演奏家和广大听众的高度评价，是中国北方较早的优秀指挥家。抗战胜利后，他回到清华任音乐室导师，组建和指挥了民乐队、管弦乐队、军乐队，并兼任燕京大学管弦乐队指挥。

张肖虎先生是一位多产的作曲家。在创作上，他应合时代

的脉搏，要求高格调、高气质，并贯穿着继承传统、借鉴西洋、发展自己民族音乐艺术的指导思想。1933年的《声声慢》，采用五声性和声语言，是他民族化追求的开端。此后六十余年，他创作的歌剧、舞剧、管弦乐、协奏曲、室内乐、民乐合奏、独奏、大合唱、独唱，直至群众歌曲，为表演、朗诵及话剧配乐，为中小校歌谱曲等等，其数量之多，已难胜计。但从其主要作品如《苏武》（交响诗体裁的管弦乐、钢琴加合唱作品）、《木兰从军》、《松梅风雨》（歌剧）、《海盗船》、《牧人悲歌》、《抗美援朝组曲》、《珠穆朗玛展红旗》（歌舞剧）、《宝莲灯》（舞剧）、《幻想曲》、《浔阳曲》（管弦乐）、《极乐吟》、《如梦令》、《阳关三叠》（室内乐）、《降E大调钢琴协奏曲》、《梅花新咏》、（钢琴与乐队）、《刘胡兰》（合作，三弦与乐队）、《长恨歌》（合作、舞剧）、以及器乐曲、歌曲等，都不难看出他在吸收欧洲作曲技法而又使用民族音乐语言、创造浓郁民族风格方面，所做的始终如一的宝贵探索，所取得的开拓性成就。1957年的《宝莲灯》是我国第一部大型民族舞剧，虽然只用了三个月仓促突击，一次定稿使作者留有遗憾，但其音乐以抒情性、戏剧性、舞蹈性的自如结合，既借鉴欧洲交响乐，舞剧音乐的创作技术又刻意于民族化和声语言和转调方法的创造性运用等，都使作品无愧于"第一部"的殊荣。1958年，张肖虎赴苏联改编《宝莲灯》音乐，并协助排练指挥乐队，荣获新西伯利亚劳动荣誉奖状和新西伯利亚人民奖状。到了八十年代的《梅花新咏》和大型民族舞剧《长恨歌》，其多音和弦、多调性等现代技法同民族风格的和谐统一，配器色彩的丰富绚丽等，无疑都表明作曲家在借鉴、继承、探索、创新的长途中又步入了新的高度。张先生的作品具

有典雅、古朴、简洁、明朗的个性风格。他以“纯、清、精、新、真”五个字概括了自己的艺术创作美学观。

新中国成立后，张肖虎历任北京师范大学音乐系理论作曲教研室主任，北京艺术师范学院、北京艺术学院音乐系主任，燕京大学和中央音乐学院兼课教师。1964年中国音乐学院建院后任作曲系副主任，中央五七艺术大学音乐学院作曲教授。1981年中国音乐学院恢复后，张肖虎先生任副院长兼作曲系主任，为恢复教学秩序，为教材建设和教师队伍建设，竭忠尽智，呕心沥血；与此同时还兼任北京师范大学艺术系复建的领导工作。1987年以七十三岁高龄离休，直至1997年生命的最后一息，他都把中国音乐学院、北师大艺术系的建设和整个音乐教育事业的发展，作为自己须臾不能去怀的心事，魂萦梦牵，期盼殷殷。他作为中国音乐教育事业所秉持忠贞、付出的心血和建立的功绩，是可歌可泣、令人永难忘怀的。

张肖虎先生作为杰出的音乐教育家，知识渊博、底蕴深厚，博采众长而又集其大成，同时富有开拓和创造精神。他在教学体系、课程设置、教学原则、教材教法诸方面，都提出了系统的主张，并在教学中身体力行；他讲授过乐理、和声、曲式、复调、配器、指挥、歌曲作法等多门课程，并独辟蹊径，多有创见；他对教学高度负责、一丝不苟；在教学中高屋建瓴、厚积薄发、要言不烦，亦纯然大家风范，这正如他自己所主张的：“教学中主要不是给他们（学生）什么，而是把他们引导到名家名曲面前，让他们到那个环境中去，为他们提供发现和发展的无限天地。”斯人斯言，垂范可师。

张肖虎先生的教学，是在自己的创作实践和学术研究的基

础上进行的，而学术上的研究成果又反过来指导着教学和创作。创作经验渗透进教学，又为学术研究不断提出新课题。他的研究、创作、教学三位一体，互相促进。如，他把配器手法理论概括为音色、音量的“溶合、平衡、对比、发展”八个字；他提倡用音乐逻辑发展原则来认识旋律及作品整体发展手法，将曲式概括为“重复、变奏、对比、再现、延续、发展”十二个字。……

张肖虎先生的大量学术研究成果，除了与创作和教学紧密结合，也曾在百忙中写成专论专著，撮其要者，有《乐学基础》（1939）、《五声性调式分析》、《五声性调式和声手法》（1987）、《音乐的织体》（1990），即将出版的有《音乐教育学论稿》（人教社）、《音乐结构与曲式作品分析》（人教社）、《和声学学习新法》（文联社）、《识谱与乐感——新编首调唱名法教程》（苏教社）等，另有作品集《张肖虎艺术歌曲集》（人音社）及与人合撰的《音乐欣赏——曲式——作品分析》、《秧歌主题变奏曲》等。

张肖虎先生还以极大的热情关注并投入社会音乐教育，认为普及音乐教育不但是提高专业音乐水平的必要途径，而且是陶冶青少年情操、提高民族文化素质的战略需要。他发表文章和演说，为国民音乐教育奔走呼吁；提出教育原则，制订方案计划，并亲自上台讲课，付诸实践；作为专家参与国家教委和北京市普教的工作，也积极认真，尽职尽责。他花费大量时间，主编了《九年义务教育五四制中学音乐教材》（一套八册）、《中学百科全书、音乐卷》，还与人合编了《教学用电子琴教材》等普及性教材。社会音乐教育工作，占去了他生命最后十年的大

部分时间，他觉得责无旁贷，心安理得。他以国家民族大业为己任的赤子之心，由此可见一斑。

他作为民主党派“九三学社”的一员，热爱祖国和人民，也衷心拥护中国共产党，在古稀之年创建了九三学社中国音乐学院支部，团结一批优秀人材，共同为党的事业勤奋工作，不愧为中国共产党的诤友。

张肖虎先生对我国音乐文化事业多方面贡献所取得的成果，恰如一座座山峰，排列在他走过的曲折道路上，正是“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。”

1997年2月19日，我国著名音乐教育家、作曲家、指挥家张肖虎先生，因病医治无效，于6时17分在北京中日友好医院不幸逝世，享年八十三岁。

张肖虎先生倾毕生才智心力，求索、开拓、耕耘、创造六十余年，为我国音乐教育事业和民族音乐文化的发展做出了杰出贡献，成就斐然，勋劳卓著。他的逝世，是我国音乐艺术和音乐教育事业的巨大损失，凡我同侪后学，无不万分痛惜。

张肖虎先生曾说过：“创作是抒发感情，教学是传授知识。而人的价值就是无私地奉献知识和感情。”

张肖虎先生的一生，是为祖国人民无私奉献、建功立业的一生；是为艺术为教育孜孜不倦、辛勤耕耘的一生；是为社会为他人披肝沥胆、施仁施爱的一生。他志向宏远，勤学敬业，废寝忘食，夙夜匪懈；他胸襟宽阔，心地善良，清廉自守，安贫乐道；他品性高洁，重节守操，藐蔑名利，鄙薄卑俗；他律己严，责人宽，谦和平易，与人为善。“高山仰止，景行行止”，张先生在艺术上的卓越成就和做人的高尚品格，将作为留给人们

的宝贵遗产和师表楷模，而永远受到敬仰。

张肖虎先生把自己的一生完全彻底地贡献给了我国音乐艺术和音乐教育的神圣事业。把生命溶入了这一事业的他，也将在这一事业的存在和发展中，得到自己的永恒。

**（中国音乐学院王照乾教授撰稿）**

# 后　记

《和声学学习新法》一书终于与大家见面了。令人欣然、安慰，又使人不禁怀念、感叹，思绪绵绵。……

张肖虎先生倾毕生才智心力，求索、开拓、耕耘、创造六十余年，为我国音乐教育事业和民族音乐文化的发展做出了杰出贡献，成就斐然，勋劳卓著。在生命的最后十年，由于他竭尽心力于音乐教育事业，很多计划之中的学术著作未能如愿出版，以至在病榻中仍不失坚志，不忘夙愿，写下：人生永远乐观，事业有志必成。

张先生在百忙中总结一生经验而成就的著作，不少已经脱稿完成，但他没有见到本书的出版就离开了我们，成为永久的遗憾。本书的出版由于种种原因拖延至今，也谨借此向大家表示歉意。

张先生始终关心本书的出版工作，就在 1997 年 2 月 4 日，也即他去逝之前半个月，曾于病房中口述："这本和声学得到薛良先生的支持和赞同，且由他为之命名；并由茅匡平教授制作电脑谱例及协助校正，也得到张兆丰的协助，在此一并表示感谢。"

此后，虽然薛良先生入院手术并进行繁重的编辑室移交工作，却始终特别关注和指导本书的出版工作，使之最后成为现实。

在出版过程中，经茅匡平教授建议，特将主要由张先生病中亲笔绘制的表格图例复制排版，以飨读者，使此书更具历史性的纪念意义。

谨以此书，告慰著者；敬谢出版者与协助者；奉献读者。

**张兆丰**